***République Algérienne Démocratique et Populaire***

***Ministre de l'Enseignement Supérieur Et de la Recherche Scientifique***

***Université Mentouri-Constantine***
***Ecole Doctorale De Français***
***Pole Est***
***Antenne Mentouri***

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de : MASTER
Filière : **Analyse de discours**

# La polyphonie dans *Les Mots* de Jean Paul Sartre

Présenté par : ***Ghamit Bouchra***

Sous la direction de : ***Mme Logbi Farida***, Maître de conférences et
***M Aissani Radouane,*** Maître assistant chargé de cours.
Université Mentouri Constantine

Devant le jury composé de :

Président :

Rapporteur :

Examinateur :

2009/2010

# ***Remerciements***

Au terme de cette étude, je tiens à remercier :

Ma Directrice de Recherche, Madame LOGBI FARIDA, sa rigueur et son exigence m'ont encouragée à  bien mener cette recherche.

A Monsieur AISSANI RADOUANE pour sa disponibilité, et son encouragement.

Aux membres du jury pour avoir lu mon travail.

A tous mes enseignants sans exception.

# Table des matières :

## Table des matières :

# Introduction générale :

La littérature française ne cesse de progresser, de changer et d'« *ébranler le sens du monde.* »[1]. La littérature est l'art de distraire  mais aussi elle est considérée comme un moyen d'enrichissement intellectuel et culturel avec une valeur esthétique. A travers les siècles la littérature française a connu des détournements relatifs à la société, elle reflète les situations et les vies des peuples. Chaque siècle à ses propres caractéristiques qu'on ne trouve pas dans un autre.

Au cours du XXe siècle, la littérature a pris un caractère révolutionnaire, puisqu'elle s'est inscrite dans un siècle orageux marqué par deux guerres mondiales. Une remise en question progressive des genres littéraires où le roman prend la place dominante. Des crises historiques, politiques, morales et artistiques donnent naissance à des divers mouvements et doctrines littéraires qui sont jugés abondants et inclassables, non seulement grâce à les grands nombres de livres édités mais aussi à cause des troubles politiques et sociologiques. « *Jamais on n'avait fait une telle consommation de mots en –isme, et vu naître autant d'écoles avec leurs manifestes et leurs revues…* »[2]

De nombreux noms ont orné le ciel de la littérature du XXe siècle « … *comme Péguy, Claudel, Proust, Gide, et Valéry sont proprement inclassables, et chacun d'eux nous a vraiment révélé un univers ; le nom d'Apollinaire résume tout un ensemble d'expériences audacieuses ; le seul surréaliste orthodoxe est peut-être André Breton ; Jean Paul Sartre demeure le chef de file de l'existentialisme français, sans se limiter à des caractères existentialistes ; le nouvel humanisme d'Albert Camus répondait à une attente diffuse, mais son*

---

[1] Roland Barthes, *Sur Racine*, Ed Seuil, Pars, 1963, p : 11.
[2] XXe siècle, collection littéraire, Lagarde & Michard. P : 10

*accent irremplaçable est celui d'une conscience individuelle, noble, lucide et exigeante*. »[3]

L'existentialisme est une doctrine qui a débordé les frontières de l'occident. Jean Paul Sartre est le fondateur principale de ce courant littéraire qui définit l'être humain par les actions qu'il fournit. D'abord, il existe. Ensuite, il se détermine par rapport aux actes qu'il a fait. L'existentialisme sartrien est athée qui veut dire l'être humain est absolument responsable de sa destinée. Cela met le monde face au hasard et pose l'être humain devant une liberté absolue des choix dont il doit s'engager. « *L'existentialisme de Sartre repose sur un postulat qui lui apparaît comme une évidence : l'existence de l'homme exclut l'existence de Dieu. Il ne saurait être question d'une nature humaine préexistante : l'homme est l'avenir de l'homme, l'homme est ce qu'il se fait. Voilà en quoi Sartre peut affirmer que « l'existentialisme est un humanisme », quoiqu'il n'ait que railleries pour l'humanisme traditionnel qui, sous ses diverses formes, se réfère toujours à une nature humaine*. »[4].

## Jean Paul Sartre :

Biographie :

Jean Paul Sartre est né le 21 juin 1905 à Paris. Son père Jean Baptiste Sartre, est décédé en 1906 à cause d'une fièvre asiatique. Avec sa mère, il va pour vivre chez ses grands parents maternels. En 1915, Sartre est élève au lycée Henri-IV. Sa mère s'est remariée en 1917 et elle s'est installée avec son époux à la Rechelle. En 1924, il a entré à l'Ecole Normale Supérieure. Il est reçu premier à l'agrégation de philosophie en 1929 et Simone de Beauvoir reçue seconde et

[3] XXe siècle, collection littéraire, Lagarde & Michard. P : 10
[4]XXe siècle, collection littéraire, Lagarde & Michard. P : 593-594.

elle est devenue sa compagne. En 1931, il a commencé à enseigner au Havre. En 1933, il a été en poste à l'Institut de Berlin. En 1940, il est mobilisé mais au début de l'été, il est fait prisonnier, jusqu'à mars 1941, il s'est évadé du camp de Trèves. Durant la même année Sartre a repris l'enseignement et avec la publication de l'Etre et le Néant, il a annoncé son existentialisme athée. Au cours de l'année 1945, il a fondé la revue *Les Temps Modernes* et il a quitté l'enseignement. Ses relations avec le parti communiste sont devenues difficiles. En 1948, il a fondé le *Rassemblement démocratique révolutionnaire*[5], qui a été un échec. Il a continué de soutenir le parti communiste jusqu'au soulèvement de Hongrie en 1956. en 1951, Albert Camus a publié *l'homme Révolté* qui lui vaut la colère des existentialistes et de la revue *Les Temps Modernes* dirigée par Sartre. En 1952, c'était la rupture définitive entre Camus et Sartre. A partir de 1953, l'engagement politique l'emporté sur la littérature. Il s'est élevé contre la guerre d'Algérie et en 1960, il a signé le manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission. En 1964, il a refusé le prix Nobel de littérature pour son autobiographie *Les mots.* Après mai 1968, il n'a pas pris la parole que pour des actions ponctuelles sur le plan politique. Le 22 mai 1973, il a publié le premier numéro du journal *Libération* dont il était le directeur, mais il a du abandonner rapidement pour raison de santé. Il s'éteint le 15 avril 1980 à l'Hôpital Broussais. Ses obsèques ont lieu le 20 avril et rassemblent une foule immense suit son enterrement au cimetière du Montparnasse.

Sartre le philosophe :

*L'Imagination* : publié en 1936.

[5] Un parti militant français qui fut fondé dans l'après guerre, entre autres par David Rousset, Georges Altman et Jean-Paul Sartre.

*L'Imaginaire :* un essai de philosophie publié en 1940 qui comporte une observation et une description des phénomènes des images et de leurs modes d'apparition.

*L'Esquisse d'une Théorie des Emotions* : un essai de phénoménologie publié en 1939 dans lequel Sartre fait une observation et une description des phénomènes des sentiments.

*L'Etre et le Néant* : un essai de phénoménologie d'une étude de l'être en tant qu'être. Cet ouvrage est considéré comme l'annonce d'Existentialisme.

La *Critique de la raison dialectique* : publié en 1960, cet ouvrage est conçu comme le second travail philosophique majeur de Sartre après *l'Etre et le Néant.* La problématique de ce travail tourne au tour de la possibilité d'une raison dialectique dans le monde…..

Sartre l'auteur dramatique :

Il a écrit une série des pièces théâtrales qui ont connu un large succès ;

*Les Mouches :* un drame en trois actes dont les racines viennent des mythes grecs, publié en 1943.

*Huis clos :* une pièce en un acte qui comporte la fameuse réplique « l'enfer c'est les autres ». L'enfermement est le thème dominant dans ce drame.

*Morts sans sépulture :* un drame en deux acte et quatre tableaux écrit en 1941 et représenté le 8 novembre 1946 dans une mise en scène au Théâtre Antoine à Paris.

*La Putain respectueuse* : un drame en un acte et deux tableaux publié et représenté le 8 novembre 1946 au Théâtre Antoine.

*Les Mains sales :* une pièce de théâtre en sept tableaux, publiée en 1948.

*Le Diable et le Bon Dieu : une pièce de théâtre en trois actes, présentée en 1951.*

*Séquestrés d'Atona* : une pièce théâtrale en cinq actes, représentée au Théâtre de la Renaissance le 23 septembre 1959.

Sartre l'essayiste :

De nombreux essais de critique qui touchent les domaines philosophiques, littéraires, politiques et social ; tels que :
*Les dix Situations :* publiées entre 1947 et 1976.

*Qu'est-ce que la littérature :* un essai dans lequel Sartre explique sa réflexion de la littérature engagée, publié d'abord dans *Les Temps Modernes* en 1947, en plusieurs parties. Puis en 1951, en volume dans *Situations II*, chez Gallimard.

*L'Existentialisme est un humanisme :* dans cet ouvrage, Sartre déclare que pour la pensée existentialiste toute vérité et toute action impliquent un milieux humain et une subjectivité humaine.

*L'étude sur Baudelaire :* un essai sur Charles Baudelaire, publié en 1947.

*Les Réflexions sur la question juive :* publiées en 1946.

Sartre le romancier :

*La Nausée* : Une expression des sentiments métaphysiques, sous une forme littéraire, donne vie à un long roman intitulé *Melancholia* qui a été refusé par Gallimard, mais après la suppression de quarante-cinq passages et de changement de titre le roman a été publié en 1938. Dès sa publication *La Nausée* est considéré comme innovation dans le domaine du roman.

*Le Mur* : publié en 1939, un recueil de cinq nouvelles dont les thèmes sont divers ; *Le mur* et *L'enfance d'un chef* partagent des enjeux politiques : la guerre civile en Espagne, le fascisme en France, avec la montée de l'antisémitisme. *La chambre, Erostrate* et *Intimité* comportent comme thèmes ; le couple, la folie et le meurtre.

*Les Temps Modernes :* une revue apparu en octobre 1945 dont les fondateurs sont J.P.Sartre et Simone de Beauvoir. Elle discute les domaines politiques, littéraires et philosophiques, publié par les Editions de Gallimard.

*Les Chemins de la liberté :* une présentation des personnages qui sont en quête de liberté. En 1945, Sartre publie les deux premiers tomes ; *L'Age de la raison* et *Le Sursis.* Un troisième tome suivra en 1951, *La mort dans l'âme.*

*Les mots* est un chef-d'œuvre dédié « A madame Z », publié en novembre/décembre 1963 dans la revue des *Temps Modernes,* puis en janvier 1964, en édition originale, chez Gallimard.

Le roman relate son enfance bourgeoise et les événements qui l'avait préparé pour être un homme des mots.

Le texte est découpé en deux parties intitulées « *lire* » et « *écrire* » qui en réalité ne relèvent pas la progression chronologique de l'œuvre.

Dans la première partie, « *lire* », Sartre surnommé « Poulou » évoque sa préhistoire, en discutant ses origines familiales. Apres la mort de son père Poulou et sa mère vont vivre chez ses grands-parents maternels. Son grand'père, Charles Schweitzer, influence beaucoup le petit durant sa formation qui débute grâce à une passion sincère pour la lecture. A l'école, Sartre n'était plus remarquable, il s'est retiré dans un monde imaginaire, celui des héros rencontrés dans ses livres. Mais lorsqu'il affronte les enfants du même age que lui, à l'école, et qui le déchantent. Il perçoit qu'il n'est pas le héros qu'il rêve d'être.

Dans la seconde partie, « *écrire* », Sartre montre les encouragements prodigués par son grand'père pour exercer l'écriture. Mais malheureusement le jeune écrivain prend l'allure d'un imposteur, il a recours au plagiat. Pour le secourir, Charles favorise l'enseignement des lettres pour son petit fils. Mais cela, au contraire, le jette dans la littérature au lieu de l'écarter.

En novembre 1964, Sartre a refusé le Prix Nobel de littérature pour cette œuvre qui est marquée comme une tâche remarquable et saluée comme réussite littéraire.

## Problématique :

Apres une lecture analytique, nous avons pu faire quelques constats de départ : *les mots* est une œuvre littéraire très travaillée, douée d'une opacité et complexité inépuisables. Il s'agit d'une autobiographie dans laquelle réside une multitude de voix énonciatives, une présence de la dimension intertextuelle et une grande ironie qui agrémente le style de l'auteur.

L’objet de cette réflexion est de réaliser une étude sur la polyphonie dans le roman à travers l’illustration de cette dernière dans d’autres dimensions telles que ; le discours autobiographique, la métatextualité et l’ironie.

Afin d’agencer notre travail, nous commencerons par une ouverture théorique sur « la polyphonie » parce qu’elle constitue le thème principal de cette étude, mais aussi pour présenter les rapports existants entre les différentes notions approchées dans ce travail.

Ensuite, nous allons nous intéresser à l’aspect particulier de la polyphonie dans le discours autobiographique. En commençant par une introduction théorique sur l’autobiographie. Puis, nous ferons une analyse énonciative de quelques extraits que nous trouvons pertinents retirés de notre roman corpus *Les Mots* afin de mettre en relief le mélange des voix énonciatives dans une autobiographie.

Apres, nous appuyons sur les études de Gérard Genette et Julia Kristeva entre autres sur l’intertextualité, nous ferons une étude du fonctionnement de l’intertextualité (métatextualité), en tant que phénomène polyphonique. Nous commencerons par une introduction théorique sur l’intertextualité et les relations transtextuelles. Puis, nous analyserons quelques extraits pour savoir comment la métatextualité peut contribuer au jeu des voix plurielles dans le roman ?

Enfin, nous essayerons d’achever sur une étude sur l’ironie, en tant que structure polyphonique. En débutant par une introduction théorique sur la notion de l’ironie. Puis, en utilisant le système actantiel de Greimas nous analyserons l’ironie dans le texte afin de montrer comment l’ironie peut collaborer dans le jeu des voix plurielles dans notre récit ?

Nous avons choisi ce sujet pour les raisons suivantes :

**Pourquoi Sartre ?**

Une grande admiration pour un auteur extrêmement talentueux qui a laissé derrière lui un très large compte de production littéraire et philosophique, toute une bibliothèque des chef-d'œuvres qui ont marqué son temps et qui vont orner toujours le ciel d'un monde magique, celui de l'art, celui de la littérature.

**Pourquoi *les mots* ?**

Grâce à un épitexte très attirant ;

«*Cette œuvre de prise de distance avec l'écriture a été, un peu paradoxalement, très travaillée par l'auteur et saluée presque unanimement comme une réussite littéraire*.»[6]

« … *autobiographie constitue en fait les adieux brillants de Jean Paul Sartre à la littérature*. »[7]

« *En novembre de la même année 1964, il refusera le Prix Nobel de Littérature attribué à l'écrivain français Jean Paul Sartre pour son œuvre qui, par l'esprit de liberté et la recherche de vérité dont elle témoigne, a exercé une vaste influence sur notre époque. Car selon lui, personne ne mérite la gloire de son vivant ; et surtout, tenant à sa liberté et son indépendance, il ne voulait pas dépendre d'une quelconque institution*. »[8]

« *Entreprise de démystification, Les Mots est un texte virtuose, qui joue des figures de rhétorique et des ruptures de ton dans un mouvement de perpétuelle*

---

[6] fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mots
[7] Idem.
[8] Idem.

*exhibition du « style ». Le narrateur adulte prête à l'enfant personnage des pensées et des comportements où se mêlent vraisemblance –sinon sincérité- et reconstruction romanesque».*[9]

« *Gai autant que sombre, ce livre est un torrent en crue dont rien ne réchappe : ni Sartre lui-même, bien sûr, ni la bourgeoisie, qu'elle soit citadine ou rurale, ni son grand-père Schweitzer. Les Mots sont d'abord le combat de Sartre contre son image - plus précisément contre sa double image : intérieure et publique, l'image de soi devant soi et l'image de soi dans le monde. Ce travail de destruction de sa propre image témoigne d'un paradoxe qui concourt à la force des Mots : si le livre multiplie les fausses pistes, il est pourtant d'une absolue sincérité*»[10].

**Pourquoi l'autobiographie ?**

Elle est plus qu'un cas particulier du roman. Elle incarne tout un genre, le genre autobiographique. Le roman autobiographique réserve un corpus intéressant pour l'analyser parce qu'il est le genre le plus subjectif et personnel par rapport aux autres genres romanesques, il relate un récit de vie qui apparaît comme un monologue produit par son auteur. Mais en revanche, il consacre une piste riche sur laquelle nous pouvons entraîner une étude de la polyphonie afin de montrer qu'une autobiographie peut être dialogique.

**Pourquoi l'intertextualité ?**

L'intertextualité est une caractéristique importante du roman qui, avec ses différents types et diverses fonctions, collabore dans le jeu des diverses voix de l'énonciation.

---

[9] *www.alalettre.com/**sartre**-oeuvres-les-**mots**.php*
[10] Idem.

Dans l'édition « Folio » *des Mots,* nous trouvons un index qui comporte les noms d'auteurs et d'œuvres cités par Sartre dans son autobiographie. Cela prouve la présence épaisse de l'intertextualité. Nous avons choisi de traiter la notion de l'intertextualité dans notre travail de recherche pour montrer que le commentaire sur l'œuvre de l'autre peut créer et ajouter des nouvelles voix qui s'entremêlent avec celle de l'auteur.

**Pourquoi l'ironie ?**

L'ironie constitue une grande partie du style d'écriture de Jean Paul Sartre, parce que, non seulement dans *Les Mots*, mais aussi dans la majorité de ses œuvres littéraires cet outil rhétorique ne cesse d'apparaître. Dans notre travail nous nous intéresserons au fonctionnement de l'ironie en tant que phénomène révélateur de la polyphonie.

**Pourquoi la polyphonie ?**

« *C'est la raison pour laquelle elle ne se découvre pas par une étude des interprétations ou des emplois possibles des énoncés, mais seulement par un examen des (co)textes auxquels ceux-ci sont susceptibles de s'intégrer.(…) La structure polyphonique fournit des instructions relatives à l'interprétation de l'énoncé de la phrase, ou plus précisément aux interprétations possibles de celui-ci. C'est dans ce sens que la théorie polyphonique est une théorie sémantique, discursive, structuraliste et instructionnelle. Elle est sémantique parce que son objet est le sens des énoncés ; elle est discursive parce que le sens est vu comme constitué de traces d'un discours cristallisé et parce que ce sens concerne l'intégration discursive de l'énoncé ; elle est structuraliste parce*

*qu'elle part d'une conception structuraliste de l'organisation du discours ; elle est instructionnelle parce qu'elle fournit des instructions pour l'interprétation de l'énoncé.* »[11]

La polyphonie est le lieu de rencontres de plusieurs approches littéraires et linguistiques, donc elle constitue une problématique intéressante pour la traiter en utilisant ses liens avec plusieurs autres notions déjà citées ; autobiographie, intertextualité, ironie.

[11]http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot_et_en_analyse_du_discours

# Un aperçu global sur la polyphonie :

## 1) Introduction :

Le terme « polyphonie » vient du grec « poluphonia » qui signifie la multiplicité des voix ou des sons. Au Moyen Age le mot a été utilisé dans un vocabulaire musical et qui signifie : « *la combinaison de plusieurs voix indépendantes et pourtant liées les unes aux autres par les lois de l'harmonie. Par extension c'est la capacité de jouer plusieurs notes à la fois et on parle d'instruments polyphoniques.* »[12]

Par métaphore le terme a été inséré dans le champ de l'analyse linguistique et littéraire grâce aux travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), qui a élaboré la notion de la polyphonie dans son fameux livre sur Dostoïevski : *Problemy tvor-estvo Dostoevskogo.*

Selon Bakhtine, la polyphonie, dans une définition strictement littéraire, est une pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. « *Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes.* »[13]

*« Le concept de polyphonie, souvent repris du fait de son pouvoir évocateur, pose dès l'origine, des problèmes de définition et de terminologie ; simultanément, il pose des problèmes de délimitation de domaines : selon la discipline qui l'utilise, son champ d'application et sa définition se modifient. Aussi serions-nous tentée, sans jeu de mots, de dire que le terme de polyphonie est éminemment dialogique…il ne peut guère s'aborder que par des relations en*

[12] http://fr.wikipedia.org/wiki/Polyphonie.
[13] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman. P : 87.

*« et » : polyphonie et dialogisme, polyphonie et énonciation, polyphonie et intertextualité, polyphonie et genres littéraires. »*[14]

## Polyphonie et dialogisme :

Le dialogisme de Bakhtine implique une conception convaincue de l'être humain dans laquelle l'homme ne trouve son véritable rôle que dans ses relations avec l'autre, c'est-à-dire, l'autre collabore essentiellement dans la construction du moi. *« Le dialogisme désigne le fait, fondamental pour Bakhtine, que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines ; contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectivé, il ne peut être abordé que de manière dialogique. »*[15]

*« Pour Bakhtine, ce dialogisme tire ses racines du dialogue socratique et de la satire ménippée. Le dialogue socratique a pour principe d'après lui que la vérité n'est pas le fait d'un seul homme, mais se construit grâce à l'interrelation dialogale : la vérité « naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique » (Poétique de Dostoïevski, p. 155). »*[16]

Cette importance accordée à l'autre nous oriente vers une répartition des rôles entre « moi » et « autrui ». Cette caractéristique est primordiale dans la littérature moderne dans laquelle le dialogue est la source d'innovation et de production littéraire. Une littérature composite et hétérogène qui s'adonne entièrement au dialogisme par la combinaison des voix contradictoires et la mise en question des idées reçues. *« L'écoute bakhtinienne de la « topologie » du sujet dans le discours romanesque a rendu la théorie littéraire sensible à ce que la littérature moderne lui propose. Car le roman polyphonique que Bakhtine*

---

14 http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie.
15 http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme.
16 http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme.

*trouve chez Dostoïevski est bien situé sur cette brèche du « moi » (Joyce, Kafka, Artaud viendront après Dostoïevski (1821-1881), mais Mallarmé est son contemporain) où explose la littérature moderne : pluralité des langues, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse— sans « monologisme », sans point axial. Le « fantastique », « l'onirique », le « sexuel » parlent ce dialogisme, cette polyphonie non-finie, indécidable » (p. 15). »*[17]

## Polyphonie et énonciation :

« *L'idée fondamentale de Bakhtine est qu'une altérité traverse sans cesse notre langage. A partir de là, les études de l'énonciation se trouvent en affinité avec la perspective polyphonique.* »[18].

Les travaux de Bakhtine sur la polyphonie ont été une source d'inspiration pour Oswald Ducrot qui a développé une théorie strictement linguistique sur la polyphonie. La théorie de Bakhtine, en principe, s'intéresse au texte entier, c'est la polyphonie littéraire. La théorie de Ducrot concerne les énoncés particuliers (les phrases) en discours, c'est la polyphonie linguistique.

Le niveau de l'analyse n'est pas le seul point de différence entre les deux théories. La polyphonie littéraire «*est un jeu qui se déroule entre des acteurs – ou des voix – égales, alors que la polyphonie linguistique par définition est hiérarchique à cause du double rôle que joue le locuteur : il crée ou « gère » les voix en même temps qu'il peut en être une lui-même.* »[19]

## Polyphonie et intertextualité :

[17] http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme.
[18] http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_%26eacute%3Bnonciation
[19] http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9/Nolketrib.htm

Julia Kristeva définit l’intertextualité comme une « interaction textuelle »[20]. Donc, dans une étude de la polyphonie, il est nécessaire d’aborder l’intertextualité parce que l’utilisation du mot de l’autre est une façon d’intervenir sa voix qui contribue au dialogue entre les différents textes.

La polyphonie est « *une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité [entre le sujet de l'écriture et le destinataire] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[…] Le mot [au sens de bakhtinien de discours] est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes.* »[21]

Julia Kristeva ajoute que le texte est conçu comme « un appareil translinguistique »[22] qui connecte une voix communicative avec d’autres voix antérieures ou synchronique. Cet échange entre textes est la source d’une productivité qui se réitère grâce à le dialogisme. Par conséquent, l’intertextualité est une notion dénonciatrice de la polyphonie.

## Polyphonie et ironie :

---

[20] In *Théorie d’ensemble*, analyse du *Jehan de Saintré* par Julia Kristeva.
[21] J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 85
[22] « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 52

Les interrogations, concernant l'ironie, en linguistique se dirigent soit vers une construction polyphonique de l'ironie, celle de Ducrot et Berrendonner, soit vert l'idée qu'elle conserve l'opposition dans une unique voix. Cette alternative fournie par C. Kerbrat-Orrechioni a été un peu négligée par l'universel privilège de la polyphonie.

L'ironie consiste à déclarer l'inverse de ce que l'on veut faire entendre. Elle est révélatrice de la notion de la polyphonie qui peut être capturée de cette manière : « *une voix dit A (qui a souvent une valeur absurde) mais ne le croit pas. Quelqu'un croit à la valeur A : celui-ci est la cible, c'est-à-dire celui qui prend sur lui la valeur de vérité de ce qui vient d'être dit (l'énoncé).* »[23]

[23] www.etudes-litteraires.com/notions-stylistique.php

# La polyphonie dans le discours autobiographique :

## 1) Introduction :

L'autobiographie comme la définit Philipp Lejeune dans l'*Autobiographie en France :* « *Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »[24]. C'est tout a fait ce que nous remarquons en lisant *les Mots.*

Jean Paul Sartre, dans *les Mots*, relate son enfance qui s'étale sur les onze premières années de sa vie. Donc c'est un récit à la première personne et en prose, qui vient sous une construction rétrospective.

Dans *les Mots*, la déclaration de l'autobiographie est réalisée par la mention du nom propre « Sartre » dans la page ; « **…** *le docteur Sartre resta quarante ans*… »[25]. En bas de la page 192, une autre affirmation indirecte de l'identité de l'autobiographe. Sartre parle des *Mouches* une de ses célèbres pièces théâtrales, son nom reste invisible mais le lien entre l'œuvre et l'écrivain est très apparent : « *On m'a fait remarquer, il y a quelques années, que les personnages de mes pièces et de mes romans prennent leurs décisions brusquement et par crise, qu'il suffit d'un instant, par exemple, pour que l'Oreste des Mouches accomplisse sa conversion.* »[26]**.** Enfin, page 203 : « *Je réussis à trente ans ce beau coup: d'écrire dans La Nausée — bien sincèrement, on peut me croire— l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause.* »[27]**,** C'est une autre déclaration de l'identité de Sartre l'autobiographe à travers le renvoi à *La Nausée*, un de ses célèbres romans.

## 2) Le « je » double et le double jeu dans l'autobiographie :

---

[24] Philipp Lejeune .*Autobiographie en France.* P : 14.
[25] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 15.
[26] Idem. P : 192.
[27] Idem. P : 203.

« *La problématique polyphonique touche à la question de l'identité du sujet de l'énonciation.* »[28]

Le « je » est le marqueur capital d'une autobiographie. Le narrateur adulte rapporte ses souvenir à la première personne, dans ce cas le « je » renvoie au personnage remémoré dans le souvenir (Poulou). Mais, nous devons bien identifier le pronom « je » puisqu'il peut renvoyer aussi au narrateur devenu adulte (Sartre l'écrivain) qui commente et exprime ses réflexions d'adulte.

Sartre affirme dans l'Etre et le Néant que le « moi » présent est absolument différent du « moi » passé : « *le passé… existe seulement comme ce moi que je ne suis plus…* »[29], Aussi il déclare : « *Le passé, c'est ce que je regarde du haut de mes progrès.* »[30]. Par conséquent, la distinction est apparente entre les deux « moi » passé et présent, les deux « je » ou bien les deux « voix » qui appartiennent à deux personne différentes parce que Sartre l'écrivain adulte est totalement distinct de Poulou l'enfant, principalement sur le plan idéologique. Ces deux voix issues de deux sources distinctes relèvent de la question de la polyphonie qui se définit selon Bakhtine comme « une pluralité de voix ».

Parmi les caractéristiques les plus importantes de l'autobiographie, il existe un système de double énonciation. C'est une double énonciation parce que le récit est composé de deux genres d'énoncés. Des passages rapportant les souvenirs de l'auteur qui sont coupés de la situation d'énonciation (la situation dans laquelle on se trouve quand on parle ou quand on écrit), et d'autres exposant ses actuels commentaires et réflexions qui sont ancrés dans la situation d'énonciation. Nous pouvons différencier les deux genres d'énoncés par une étude de l'énonciation pratiquée sur quelques extraits retirés de notre corpus *Les Mots*.

---

28 Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*. Arman Colin 2005. p : 89.
29 Jean Paul Sartre, *l'Etre et le Néant*. P :
30 Idem

## 3) L’autobiographie entre souvenir et commentaire :

### a) Les souvenirs  (Enoncés coupés de la situation d’énonciation) :

« *Un jour — j'avais sept ans — mon grand-père n'y tint plus: il me prit par la main, annonçant qu'il m'emmenait en promenade.* »[31] (p : 86)

Parmi les déictiques personnels qui se trouvent dans cet extrait, nous avons : *je, me, mon, nous,* etc. Ces pronoms personnels renvoient au « locuteur L » (locuteur en tant que tel, un être de discours), c’est le locuteur qui se prend lui-même comme objet, à Poulou le narrateur enfant. Contrairement, les pronoms tels que ; *il,* opposés au premier genre, désigne le référent dont on parle, c’est « la non-personne » (la troisième personne « il/ils » qui désigne le référent dont on parle)

Concernant les déictiques temporels nous avons le mot : *un jour* qui nous aide pas à situer l’énoncé dans le temps par rapport au moment d’énonciation.

Les temps verbaux dans cet extrait sont : le passé simple, l’imparfait, le plus-que-parfait (avais*, tint, prit, emmenait)* qui sont des temps coupé de la situation d’énonciation que nous pouvons les appeler « les temps du récit ».

« *Le surlendemain de l’opération, Auguste était venu voir mon grand-père.* »[32] (p : 87)

Dans cet extrait, *Le surlendemain* est un indicateur de temps coupé de la situation d’énonciation.

« *Il y eut des cris mais pas d'embrassements et ma mère s'enferma dans sa chambre pour pleurer: on avait troqué sa fillette contre un garçonnet. Il y avait*

[31] Jean Paul Sartre, *Les Mots,* Folio, Gallimard, 1964. P : 86
[32] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 87

*pis: tant qu'elles voltigeaient autour de mes oreilles, mes belles anglaises lui avaient permis de refuser l'évidence de ma laideur* »[33] (p : 87)

Les déictiques personnels : (*il, ma, sa, elles, mes, lui…)* sont des pronoms personnels qui renvoient au personnages du récit parmi lesquelles nous trouvons le personnage narrateur (Poulou) qui raconte ses souvenirs à la première personne, mais ses pronoms restent toujours coupés de la situation d'énonciation. À propos des déictiques de lieu nous avons : *dans sa chambre,* une marque d'espace qui ne renvoie pas au lieu de l'énonciation, donc elle est coupée de la situation d'énonciation.

Les temps verbaux sont des temps de récit : le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait.

**b) Les commentaires (Enoncés ancrés dans la situation d'énonciation) :**

« *Aujourd'hui encore, je m'étonne du peu que je sais sur lui. Il a aimé, pourtant, il a voulu vivre, il s'est vu mourir; cela suffit pour faire tout un homme.*

*Mais de cet homme-là, personne, dans ma famille, n'a su me rendre curieux. Pendant plusieurs années, j'ai pu voir, au-dessus de mon lit, le portrait d'un petit officier aux yeux candides, au crâne rond et dégarni, avec de fortes moustaches: quand ma mère s'est remariée, le portrait a disparu.* »[34] (p : 19)

Dans ce cas, nous pouvons parlé des embrayeurs, les déictiques personnels ancré dans la situation d'énonciation ; (*je, m', ma, me, j', mon…)* ces pronoms renvoient au « locuteur l» (locuteur en tant qu'être du monde), à Sartre l'écrivain adulte qui commente et exprime ses réflexions d'adulte.

Concernant les déictiques temporels, nous avons : *Aujourd'hui,* un marqueur temporel qui renvoie au moment de l'énonciation.

---

[33] Idem.
[34] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 19.

Les temps verbaux sont : le présent d'énonciation, le passé composé (*étonne, sais, a aimé, s'est vu, ai pu, a disparu…)* que nous pouvons appeler « les temps du discours », ils sont ancrés dans la situation d'énonciation.

« *N'importe; je suis marqué; si j'ai commis, dans un siècle de fer, la folle bévue de prendre la vie pour une épopée….* »[35] (p : 98)

L'adjectif *folle* que nous jugeons péjoratif, exprime l'opinion du « sujet parlant» (l'homme/ l'écrivain). Aussi la conjonction *si* fait partie des modalisateurs exprimant la condition qui a une certaine valeur d'incertitude. Les temps verbaux sont des temps de discours ; le passé composé.

«*… j'ai pincé le Saint-Esprit dans les caves et je l'en ai expulsé; l'athéisme est une entreprise cruelle et de longue haleine: je crois l'avoir menée jusqu'au bout. Je vois clair, je suis désabusé, je connais mes vraies tâches, je mérite sûrement un prix de civisme; depuis à peu près dix ans je suis un homme qui s'éveille, guéri d'une longue, amère et douce folie et qui n'en revient pas et qui ne peut se rappeler sans rire ses anciens errements et qui ne sait plus que faire de sa vie.*»[36]

(p : 204/205)

*J', je, mes,* sont les embrayeurs qui désigne le locuteur l, l'être du monde qui existe réellement.

Les temps verbaux sont des temps branchant l'énoncé à son moment d'énonciation (moment *je* parle ou écrit) ; le passé composé et le présent de l'énonciation.

Le verbe *croire* est un verbe modalisateur qui exprime le degré de la certitude de l'énonciation.

---

[35] Idem, P : 98.

[36] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 204/205.

Des adjectifs tels que : *cruelle, longue, vraies, amère* et *douce* sont des évaluatifs qui expriment l'opinion du sujet parlant. Ces adjectifs contribuent à l'ancrage de cet énoncé dans sa situation d'énonciation.

L'adverbe : *sûrement* exprime la certitude de l'énonciateur par rapport à son énoncé.

Les termes : a*théisme, folie* sont des termes qui reviennent souvent dans les écrits de Sartre et qui font partie de sa doctrine l'existentialisme athée.

« *Je suis redevenu le voyageur sans billet que j'étais à sept ans: le contrôleur est entré dans mon compartiment, il me regarde, moins sévère qu'autrefois: en fait il ne demande qu'à s'en aller, qu'à me laisser finir le voyage en paix; que je lui donne une excuse valable, n'importe laquelle, il s'en contentera. Malheureusement je n'en trouve aucune et, d'ailleurs, je n'ai même pas l'envie d'en chercher: nous resterons en tête à tête, dans le malaise, jusqu'à Dijon où je sais fort bien que personne ne m'attend* »[37] (p : 205)

Parmi les temps verbaux nous trouverons, à coté du passé composé et le présent d'énonciation, « le Futur » qui fait partie des temps du discours (contentera, *resterons*).

L'adverbe *Malheureusement*, est un terme affectif qui marque le sentiment d'énonciateur par rapport au thème de l'énoncé.

« *Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance. N'importe: je fais, je ferai des livres; il en faut; cela sert tout de même. La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme: il s'y projette, s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image.* »[38] (p : 205)

---

[37] Idem, P : 205.
[38] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 205.

Les déictiques personnels : *j', ma, je, notre,* des pronoms renvoyant à l'énonciateur, le locuteur l, le réel producteur de l'énoncé.
Les temps verbaux sont : le passé composé, le présent de l'énonciation et le futur simple, toujours ancré dans la situation d'énonciation.
La locution *à présent* renvoie au moment de l'énonciation.

« *Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite »: jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent »: ma seule affaire était de me sauver — rien dans les mains, rien dans les poches — par le travail et la foi.*
*Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne: sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'oeuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.* »[39]

(p : 206)

Le verbe, *aimer* est un verbe affectif qui exprime le sentiment. Le verbe *croire* et un verbe évaluatif qui exprime l'opinion de l'énonciateur lors de la production de son énoncé.
*Si,* est une conjonction qui marque la condition, elle contribue dans l'ancrage de l'énoncé dans situation d'énonciation.

## Conclusion :

Nous avons consacré ce chapitre de notre recherche à montrer : Comment une autobiographie peut-elle être polyphonique ?

[39] Idem, P : 206.

Dans le cas du discours autobiographique, nous nous trouverons devant une polyphonie linguistique parce que l'analyse des passages est effectuée au niveau des éléments de la phrase elle-même.

Le déplacement entre deux systèmes énonciatifs, est une caractéristique propre à l'écriture autobiographique. Cette double énonciation laisse entendre deux voix divergentes ; la première vient du passé qui s'entremêle avec les souvenirs d'enfance et la seconde actuelle et présente comprend les commentaires et les jugements d'un adulte. Ses voix fondent l'aspect polyphonique du discours autobiographique.

# La métatextualité polyphonique :

## 1) Introduction :

Dans ce chapitre, nous allons effectuer une étude d'une relation transtextuelle ; celle de la métatextualité dans *Les Mots* de Sartre afin de démontrer : comment le métatexte peut-il collaborer aux jeux des voix plurielles dans le roman ?

Avant de discuter la relation métatextuelle existante entre *Les Mots* et les autres écrits commentés, nous devons bien définir l'intertextualité et les différentes relations transtextuelles afin de rendre claires les distinctes étapes d'analyse effectuer sur des extraits retirés du roman.

L'intertextualité est la « *présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre...* »[40]. Donc, l'intertextualité est l'incarnation des rapports et des liens qui existent entre des divers textes.

Selon Bakhtine : « *Tout texte […] se construit, explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. Aucune œuvre n'est créée ex nihilo, et le roman n'échappe pas à la règle.* »[41]. Donc, tous les textes sont des intertextes, en incluant le roman.

Umberto Eco, dans *Lector in fabula*[42], entame le sujet de la réception. Il démontre que tout texte littéraire comprend une performance. Cette dernière ne peut être interprétée que grâce à une compétence dont le lecteur est le

---

[40] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Poétique), 1979, p.87.

[41] Vincent Jouve, *Poétique du Roman*, P : 116.
[42] Vincent Jouve*, Poétique du Roman*, P : 166.

possesseur. Donc, le lecteur doit atteindre un certain niveau de savoir pour qu'il puisse combler le déficit sémantique et bien comprendre le texte.

Par conséquent, le savoir antérieur du lecteur joue un rôle primordial au décodage du texte.

*« L'identification ou l'élaboration d'un intertexte dans un écrit est le témoin de la qualité du processus écriture-lecture. Dans l'écriture comme dans la lecture, l'intertexte est le lien entre ces deux facettes de l'acte littéraire* […] *Lorsqu'un auteur convoque consciemment ou inconsciemment le texte d'un autre auteur dans son écrit, il s'affirme volontairement ou non comme un lecteur redevable […] Le lecteur perçoit de l'intertexte proposé par l'auteur autant d'éléments que lui permet son niveau de culture, son horizon d'attente. Le lecteur peut même aller au-delà du texte de l'oeuvre, vers l'avant-texte défini par la critique génétique. »*[43]

## 2) Les relations transtextuelles :

Vincent Jouve, dans son livre *Poétique du Roman,* en s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette sur l'intertextualité exposés dans *Palimpsestes,* propose une classification de ce qu'il appelle les « … *cinq types de renvois intertextuels qu'il rassemble sous le terme générique de 'transtextualité'.* »[44]. Donc, sous le titre de la transtextualité résident cinq modes qui sont :

### a) L'intertextualité :

Dans ce type l'intertextualité se réduit dans un sens totalement étroit. Elle se définie comme étant « *la présence objective d'un texte dans un autre texte.* »[45]. Qui veut dire l'existence matérielle et tangible d'un texte dans un autre. Cette

---

[43] http://users.telenet.be/ws35109/esthetique.html
[44] Vincent Jouve, *Poétique du Roman,* P : 117.
[45] Idem.

existence peut s'incarner dans des diverses formes telles que : la citation, l'allusion, le plagiat et la référence.

**b) La paratextualité :**

Cette relation est fondée sur les rapports entre le texte et son paratexte (titre, préface, postface …). Elle collabore à l'orientation de la lecture du récit.

**c) La métatextualité :**

Le préfixe « méta » vient du grec ; « *(meta) (après, au-delà de, avec). Il exprime, tout à la fois, la réflexion, le changement, la succession, le fait d'aller au-delà, à côté de, entre ou avec.* »[46].

Ainsi, la métatextualité « … *renvoie aux relations de commentaire entre les textes. On la rencontre essentiellement dans les textes critiques, mais aussi parfois dans les romans.* »[47]. Le métatexte est un écrit dont la caractéristique essentielle est l'aspect du commentaire.

**d) L'hypertextualité :**

Elle touche tous les différents types de transformation, de transposition ou d'imitation comme le pastiche et la parodie.

**e) L'architextualité :**

« *Elle désigne les relations du texte avec les autres textes du même genre.* »[48]. Ainsi, elle fournit une classification grâce à laquelle un texte peut appartenir à un genre précis (policier, fantastique, naturaliste…).

---

[46] fr.wikipedia.org/wiki/Méta_(préfixe).
[47] Vincent Jouve, *Poétique du Roman*, P : 118.
[48] Vincent Jouve, *Poétique du Roman*, P : 119.

*« … on sait, depuis les travaux de Philip Lejeune, que les romans autobiographiques fonctionnent selon un schéma similaire et proposent le même pacte de lecture.* »[49]

## 3) Le fonctionnement de l'intertexte :

Les différents types d'intertextualité remplissent des fonctions diverses qui sont les suivantes :

### a) Une fonction référentielle :

« *Le récit, se référant à un texte connu du lecteur, donne l'illusion qu'il se reporte à la réalité* »[50] L'intertexte situé par le lecteur, dont le fonctionnement est référentiel, collabore à renforcer les liens entre « fiction » et « réalité ».

### b) Une fonction éthique :

« *Le renvoi intertextuel, témoignant de la culture du narrateur, renforce son ethos, c'est-à-dire sa crédibilité* »[51] L'intertexte assure l'existence d'une culture propre au narrateur. Cela renforce  la crédibilité de ce dernier et le permet de s'exprimer.

### c) Une fonction argumentative :

« *La référence à un texte reconnu et faisant autorité peut servir de justification à un propos ou une attitude* »[52]. L'objectif derrière l'utilisation d'un renvoi intertextuel peut être une argumentation d'une idée, d'une idéologie, d'une prise de position par rapport à un sujet présenter dans un récit.

### d) Une fonction herméneutique :

[49] Idem, P : 119.
[50] Idem, P : 120.
[51] Idem.
[52] Idem.

« *Le renvoi à un intertexte fait toujours sens et, dès lors, précise ou complique le sens du texte* »[53]. Une référence peut entraîner une double interprétation. La première est original qui découle du texte antérieur, la seconde est contextuelle, celle produite après l'intégration de l'intertexte dans le nouvel écrit.

**e) Une fonction ludique :**

«*L'intertexte appelle un jeu de décodage de la part du lecteur, jeu qui, réussi, suscite une connivence culturelle entre l'auteur et son public* »[54]. Tout intertexte indique un jeu d'interprétation de la part du lecteur qui va y contribuer. Cela va créer une harmonie culturelle entre auteur et lecteur. Donc, un dialogue entre le narrateur/auteur et le lecteur est produit grâce à les références intertextuelles parce que l'intertexte engendre l'actualisation du savoir commun et l'érudition partagée entre ces deux acteurs. Plus le public est créateur, plus le texte s'enrichit, en adoptant un sens nouveau.

**f) Une fonction critique :**

« *L'intertexte peut être malmené de différentes façons, de la simple parodie à la condamnation la plus acerbe* »[55].

**g) Une fonction métadiscursive :**

« *Le regard du texte sur un autre texte est parfois, pour le récit, oblique de commenter son propre fonctionnement* »[56].

## 4) Le commentaire sur les écrits de l'autre :

[53] Idem.
[54] Idem.
[55] Idem.
[56] Idem.

Sartre affirme dans *Les Mots :* « *J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres.* »[57]. Il était dès l'enfance un lecteur passionné. Très jeune, il a exploré la littérature qui a orienté sa vie vers la littérature. Dans une enfance déchirée entre l'imaginaire et le réel, Poulou a trouvé son model dans les héros rencontrés dans ses lectures. Sartre, dans *Les Mots,* a fait des commentaires sur les auteurs et les œuvres qui ont marqué son enfance.

Dans cette analyse, nous proposons quelques extraits qui véhiculent un caractère spécifique, celui du commentaire. Donc, nous tentons de mettre en évidence cet aspect, tout en essayant de prouver l'existence de la relation métatextuelle entre *Les Mots* et les œuvres citées. Aussi, nous essayons de montrer les fonctions qui résident dans chaque extrait analysé afin d'exposer l'aspect polyphonique du métatexte.

Dans les passages suivants Sartre effectue une analyse du personnage principale d'un roman de Michel Zévaco :

« *Le plus grand de tous, Pardaillan, c'était mon maître: cent fois, pour l'imiter, superbement campé sur mes jambes de coq, j'ai giflé Henri III et Louis XIII. Allais-je me mettre à leurs ordres, après cela? En un mot, je ne pouvais ni tirer de moi le mandat impératif qui aurait justifié ma présence sur cette terre ni reconnaître à personne le droit de me le délivrer. Je repris mes chevauchées, nonchalamment, je languis dans la mêlée; massacreur distrait, martyr indolent…*»[58] (p : 110)

Les Pardaillan est une série de romans populaire de Michel Zévaco, publiée dans le journal quotidien français *Le Matin*. Pardaillan est le héros imaginaire qui a influencé Poulou par sa générosité. Dans cet extrait Sartre explique les

[57] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 35.
[58] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 110

influences subies à cause de ses lectures d'enfance, il nous montre comment peut-on s'améliorer grâce à ses lectures. Aussi, Sartre a accordé une grande importance pour le personnage héros, le protagoniste du récit qui a marqué son enfance. Le rapport du commentaire existant entre les œuvres- *Les Pardaillan et Les Mots*- est lisible, donc, nous pouvons noter que cet extrait est un métatexte.

Ce passage assiste plusieurs fonctions intertextuelles telles que ; la fonction référentielle, éthique, ludique, herméneutique. Aussi, nous remarquons la fonction argumentative parce que Sartre est en train de justifier une attitude celle de sa désobéissance et son insoumission par exposer un aperçu sur le parcours de son personnage idole Pardaillan. Cette dernière fonction est l'une des caractéristiques du style de l'écriture de Jean Paul Sartre parce qu'il est un philosophe et l'argumentation fait partie des outils rhétoriques utilisés pour convaincre le lecteur et pour prouver et argumenter son idéologie. Donc, le fait d'évoquer *Pardaillan* le personnage, c'est une façon d'interpeller la voix de Michel Zévaco et l'introduire dans *Les Mots* qui avec la voix de Sartre construisent l'aspect polyphonique de ce passage, de ce métatexte.

«*…les grands auteurs s'apparentent aux chevaliers errants en ceci que les uns et les autres suscitent des marques passionnées de gratitude. Pour Pardaillan, la preuve n'était plus à faire: les larmes d'orphelines reconnaissantes avaient raviné le dos de sa main. Mais, à croire le Grand Larousse et les notices nécrologiques que je lisais dans les journaux, l'écrivain n'était pas moins favorisé: pour peu qu'il vécût longtemps, il finissait invariablement par recevoir une lettre d'un inconnu qui le remerciait; à dater de cette minute, les remerciements ne s'arrêtaient plus,…* »[59] (p : 138)

Sartre, dans ce passage, nous montre le processus de ses pensées et comment il a constaté que l'écrivain peut avoir la même importance que dispose le personnage, parce que l'auteur, avec sa plume, peut aussi opposer les criminels.

---

[59] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 138.

L'exposition des pensées sur un écrit est révélatrice du commentaire, en conséquence, ce passage fait partie des métatextes existants dans *Les Mots.* Ce passage dispose les fonctions suivantes : une fonction référentielle, éthique, ludique, herméneutique et argumentative. Automatiquement, la fonction métadiscursive est présente dans ce passage.

Encore une fois, la mention de *Pardaillan* interpelle la voix de Michel Zévaco et cela contribue à l'agencement des voix dans le roman. Donc, ce passage dispose un caractère polyphonique.

« *Pardaillan et Strogoff pouvaient faire bon ménage: le danger était ailleurs et l'on me rendit témoin d'une confrontation déplaisante qui m'obligea par la suite à prendre des précautions. Le grand responsable est Zévaco dont je ne me méfiais pas; voulut-il me gêner ou me prévenir ?* »[60] (p : 142)

Encore une fois, Sartre nous dévoile ses réflexions sur ses lectures. Ce passage joue plusieurs rôles (fonctions) ; la fonction référentielle, éthique, ludique, herméneutique qui existe dans tous les intertextes. Aussi, grâce à l'aspect du commentaire de ce passage, la présence de la fonction métadiscursive est apparente.

Par introduire l'écrit ou bien l'histoire de l'autre, de Michel Zévaco, Sartre crée un dialogue qui se compose de deux voix la première de Sartre et la seconde de Zévaco.

Dans ce passage Sartre exprime ses réflexions sur un roman de Jules Verne qui s'intitule *Michel Strogoff :*

« *Ce fut vers ce moment — 1912 ou 1913 — que je lus Michel Strogoff. Je pleurai de joie: quelle vie exemplaire![...] Pas une inquiétude: il était justifié dès sa première apparition [...] Trois mois plus tard, je relus ce roman avec les*

[60] Idem, P : 142.

*mêmes transports; or je n'aimais pas Michel, je le trouvais trop sage: c'était son destin que je lui jalousais… J'adorais en lui, masqué, le chrétien qu'on m'avait empêché d'être [...] Pour moi, ce livre fut du poison: il y avait donc des élus? Les plus hautes exigences leur traçaient la route? La sainteté me répugnait: en Michel Strogoff, elle me fascina parce qu'elle avait pris les dehors de l'héroïsme […] Si l'on risque sa vie par obéissance, que devient la générosité? Marcel Dunot, boxeur aux poings de fer, me surprenait chaque semaine en faisant, gracieusement, plus que son devoir; aveugle, couvert de plaies glorieuses, c'est à peine si Michel Strogoff pouvait dire qu'il avait fait le sien. J'admirais sa vaillance, je réprouvais son humilité: ce brave n'avait que le ciel au-dessus de sa tête; pourquoi la courbait-il devant le tsar quand c'était au tsar de lui baiser les pieds? Mais, à moins de s'abaisser, d'où pourrait-on tirer le mandat de vivre? Cette contradiction me fit tomber dans un profond embarras.* »[61] (p : 108/109)

D'abord, Sartre parle de sa première lecture du livre, en relatant son impression et sa joie de cette découverte de tel personnage. Ensuite, il donne un aperçu sur l'histoire du roman, exactement, sur la vie de Michel Strogoff, le protagoniste du récit. Après la deuxième lecture du roman, Sartre précise qu'il était fasciné par l'aventure et la destiné de Michel et non pas par lui-même, il analyse le personnage principal du roman en discutant son parcours. Ensuite, il fait une comparaison entre Michel Strogoff personnage de Jules Verne et le protagoniste de Marcel Dunot dans *Le Roi des boxeurs*. Ce mélange de commentaires sur les personnages et l'histoire lue, expose l'identité métatextuelle de cet extrait. Automatiquement, le métatexte assure la fonction métadiscursive. Aussi, les fonctions : référentielle, éthique, ludique, herméneutique et argumentative existent dans ce passage.

[61] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 108/109.

Le fait de discuter le parcours d'un personnage de Jules Vernes est une façon d'intégrer sa voix dans le roman, cette voix en combinaison avec celle de Sartre construit l'aspect polyphonique de ce passage.

Dans le prochain passage nous trouverons un commentaire sur une pièce théâtrale de Pierre Corneille qui s'intitule *Horace* :

« *Horace, j'étais obligé de me faire violence pour ne pas cracher sur la gravure qui le montrait casqué, l'épée nue, courant après la pauvre Camille. Karl fredonnait parfois: On n' peut pas êt' plus proch' parent*
*Que frère et soeur assurément...*
**...***en écrivant ces lignes, la colère qui me prit contre le meurtrier de Camille; elle est si fraîche et si vivante que je me demande si le crime d'Horace n'est pas une des sources de mon antimilitarisme: les militaires tuent leurs soeurs.* »[62] (p : 46/47)

Sartre exprime ses idées sur l'hostilité du crime commis. Horace, après son engagement pour défendre le salut de sa partie, a tué son meilleur ami et sa sœur Camille. Aussi, il nous montre comment un livre peut influencer son lecteur. Les jugements et l'accusation du crime raconté dans l'œuvre de Corneille servent de commentaire sur cet écrit, ainsi l'aspect métatextuel de ce passage est assuré. Les six fonctions de l'intertextualité sont apparentes dans l'extrait.
L'interpellation de l'histoire du drame de Pierre Corneille est une invitation de la voix de ce dernier pour contribuer dans le jeu des voix plurielles dans le roman.

Dans cet extrait nous avons une réflexion sur les dernières pages de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert :

[62] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 46/47.

« *Vingt fois je relus les dernières pages de Madame Bovary; à la fin, j'en savais des paragraphes entiers par coeur sans que la conduite du pauvre veuf me devînt plus claire: il trouvait des lettres, était-ce une raison pour laisser pousser sa barbe? Il jetait un regard sombre à Rodolphe, donc il lui gardait rancune — de quoi, au fait? Et pourquoi lui disait-il: «Je ne vous en veux pas »? Pourquoi Rodolphe le trouvait-il « comique et un peu vil »? Ensuite Charles Bovary mourait: de chagrin? de maladie? Et pourquoi le docteur l'ouvrait-il puisque tout était fini? J'aimais cette résistance coriace dont je ne venais jamais à bout; mystifié, fourbu, je goûtais l'ambiguë volupté de comprendre sans comprendre : c'était l'épaisseur du monde…* »[63] (p : 48)

La relation métatextuelle entre les deux écrits est apparente. Sartre se pose des questions sur les dernières pages du livre qu'il n'arrive pas à bien comprendre et qu'il les trouve ambiguës. Cet extrait fournit les fonctions suivantes : la fonction référentielle, éthique, ludique, herméneutique et métadiscursive.

Comme le cas des passages précédents, ce passage véhicule un aspect polyphonique fondé sur deux voix distinctes, les voix de Jean Paul Sartre et Gustave Flaubert.

Dans les deux extraits suivants, nous avons des commentaires sur *La Nausée* le roman et *Les Mouches* la pièce théâtrale de Jean Paul Sartre :

« *On m'a fait remarquer, il y a quelques années, que les personnages de mes pièces et de mes romans prennent leurs décisions brusquement et par crise, qu'il suffit d'un instant, par exemple, pour que l'Oreste des Mouches accomplisse sa conversion.*

[63] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 48.

*Parbleu: c'est que je les fais à mon image; non point tels que je suis, sans doute, mais tels que j'ai voulu être.* »[64] (p : 192/193)

Ce passage comporte un commentaire sur une remarque faite sur les personnages présentés dans les écrits de Sartre et qui prennent des décisions brusques et inattendues. Il explique que ses personnages semblent à lui, ou au moins à ce qu'il a voulu être. Ce métatexte énonce quelques fonctions intertextuelles ; telles que : la fonction référentielle, éthique, ludique, herméneutique. Encore, Nous repérons la fonction argumentative parce que Sartre explique son choix de personnages. Aussi la fonction métadiscursive est présente parce que le commentaire sur l'intertexte contribue à éclairer le récit.

« *Je réussis à trente ans ce beau coup: d'écrire dans La Nausée — bien sincèrement, on peut me croire — l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie; en même temps j'étais moi, l'élu, annaliste des enfers…* »[65] (p : 203/204)

Dans cet extrait Sartre parle de *La Nausée* son premier roman, qui a pris beaucoup de succès à l'époque, et de son personnage principale Roquentin qui correspond beaucoup à son auteur. Sartre se présente à travers son personnage parce qu'il dit : « *J'étais Roquentin* ». Donc, l'objectif de cette référence intertextuelle est d'argumenter son idéologie (fonction argumentative). Nous trouvons aussi la fonction métadiscursive, référentielle, éthique, ludique, herméneutique.

Ces deux derniers extraits se classent aussi dans la catégorie de l'autotextualité, parce que Sartre est en train de commenter ses propres écrits. Même dans le cas d'une autotextualité nous ne pouvons pas nier l'aspect polyphonique de cet autotexte parce que l'être humain est en évolution éternel, comme le cite

---

[64] Idem, P : 192/193.
[65] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 203/204.

Sartre : « *le passé… existe seulement comme ce moi que je ne suis plus…* »[66]. Donc, le commentaire sur ses propres écrits n'est pas un monologue, mais au contraire, c'est un dialogue entre l'écrivain présent et actuel avec un autre écrivain antérieur. Ce dialogue véhicule l'aspect polyphonique de l'autotexte.

## Conclusion :

En analysant ces passages, nous avons tenté d'exposer l'aspect polyphonique de l'intertexte à travers l'étude du fonctionnement de ce dernier.

L'intertextualité (métatextualité) est considérée comme un dialogue entre les œuvres. Un écrit qui rencontre un autre pour construire un nouvel écrit métisse, plus complexe et plus riche, qui contient une fusion des voix survécues. Des textes qui s'épousent pour engendrer et produire d'autres textes qui les rendent ineffaçables et immortels.

[66] Jean Paul Sartre, *l'Etre et le Néant*. P :

# L'ironie polyphonique :

## Introduction :

Le terme « ironie » signifie « *le fait d'interroger en feignant l'ignorance* »[67]. Donc, étymologiquement, ironiser, c'est accomplir une interrogation artificiellement naïve. Sur cette définition initiale se base un nouveau sens du mot qui désigne une figure de rhétorique. Dans un sens développé, l'ironie signifie « *dire le contraire de ce que l'on veut dire* »[68].

En se basant sur les travaux de Sperber et Wilson qui adjoignent à l'ironie un aspect polyphonique, Ducrot procure une étude de l'ironie à travers la question des voix narratives « *Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde.* »[69]

Il existe plusieurs espèces d'ironie dont nous pouvons cités ; l'ironie socratique qui est l'espèce la plus ancienne, l'ironie de situation ou l'ironie du sort, l'ironie verbale, et enfin l'ironie romanesque qui concerne la façon dont l'art s'installe lui-même en scène, en brisant l'illusion de réel.

Nous pouvons repérer l'ironie dans un énoncé grâce aux indices suivants ; un mélange de deux registres de langue, les emphases stylistiques, les antiphrases, les hyperboles, les contradictions dans le propos, un décalage entre l'affirmation et les faits rapportés et une typographie spécifique (italique, guillemets…). Ces marqueurs de l'ironie servent à enlever toute incertitude concernant l'existence ou l'absence de l'ironie dans un texte.

---

[67] Vincent Jouve, Poétique du Roman, P : 122
[68] Idem
[69] Idem.

L'utilisation de l'ironie comme une figure de rhétorique peut fournir des fonctions telles que ; la fonction critique qui agrée de critiquer, d'invalider un point de vue en le ridiculisant. La présentation d'une idée sous une figure ironique l'offre une force particulière.

Afin de concrétiser le fonctionnement de l'ironie, Vincent Jouve, dans *poétique du roman*[70], propose une analyse de l'ironie en utilisant le système actantiel de Greimas que nous matérialisons dans le tableau[71] suivant :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Destinateur :* | ---------<br>--------- | *Objet :*<br><br>« *Ironisé* »[72] | >>>>> | *Destinataire :*<br><br>« *en raison du double discours constitutif de l'ironie, est lui-même à dédoubler en deux instances : l'une « naïve », recevant le texte au niveau littéral, l'autre « complice », car comprenant l'intention véritable de l'émetteur.* »[73] |
| | | ↑ | | |
| *Adjuvant :*<br><br>« *La norme, existante ou supposée, qui unit l'ironisant et le destinataire complice dans la dénonciation de la* | >>>>> | *Sujet :*<br><br>« Ironisant »[75] | <<<<< | *Opposant :*<br><br>« *La norme (sociale, politique ou culturelle) qui interdit la parole explicite.* »[76] |

[70] Ibid. P : 126, 127.
[71] http://www.signosemio.com/greimas/actantiel.asp
[72] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* P : 127.
[73] Idem.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *norme en vigueur.* »[74] | | | | |

L'ironie est une figure révélatrice de la polyphonie parce que dans un même énoncé se laisse entendre une autre voix à coté de celle de l'auteur. Si les traces de l'ironie se limite à un énoncé particulier, nous pouvons déclarer que c'est le cas d'une polyphonie limitée. En revanche, si l'ironie agrémente le style de l'écriture dans un texte entier, c'est le cas d'une polyphonie illimitée.

Nous essayons de réaliser une étude de l'ironie, en analysant quelques passages retirés du roman. Cette analyse consiste à extraire les traces de l'ironie existantes, afin de présenter  son fonctionnement.

## L'ironie dans *Les Mots :*

Dans cette partie nous présentons une analyse de quelques extraits, contenant des marques de l'ironie, retirés de notre corpus *Les Mots.*

« *…ma famille avait été touchée par le lent mouvement de déchristianisation qui naquit dans la haute bourgeoisie voltairienne et prit un siècle pour s'étendre à toutes les couches de la société: sans cet affaiblissement général de la foi, Louise Guillemin, demoiselle catholique de province, eût fait plus de manières pour épouser un luthérien. Naturellement, tout le monde croyait, chez nous: par discrétion.* »[77] (p. 82)

---

[75] Idem.
[76] Idem.
[74] Idem.
[77] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 82.

Dans ce passage, le narrateur exprime son opinion par rapport à la valeur de la religion de  sa classe sociale (bourgeoisie) et de sa famille sous une forme particulière, celle de l'ironie. Cette ironie est réalisée par une série d'emphases stylistiques ; « *lent mouvement* », « *haute bourgeoisie voltairienne* », « *affaiblissement général* », le narrateur suspecte la religion de Louise Guillemin (sa grand'mère), mais cette suspicion est déguisée sous le prétexte de l' « *affaiblissement général de la foi* ». Ce prétexte est évidement l'opposé de ce que pense réellement le narrateur qui laisse entendre une autre voix, celle de la norme sociale et de la classe bourgeoise, dont il dénonce faux, en mettant en valeur la contradiction entre le théorie (croire en Dieu) et la pratique (ne pas exercer sa religion). « *Naturellement* » un adverbe mis en évidence par sa place au début de la phrase, et qui  renverse complètement le sens transmis, parce que « la foi » est un engagement exercé et organisé, et non plus un fait naturel et spontané. Ensuite, le narrateur précise que dans sa famille la foi prend un caractère secret, ce qui prouve l'inefficacité de la religion dans son entourage. Dans cet extrait le narrateur affirme l'opposé de ce qu'il pense, cela représente la caractéristique primordiale de l'ironie (affirmer le contraire de ce qu'on veut faire entendre). Dans ce cas l'ironie attribue une figure singulière à la critique dévalorisante et sérieuse exécutée  sur les valeurs de la religion, généralement, dans la classe bourgeoise et précisément, dans la famille de Sartre.

« *un athée, c'était un original, un furieux qu'on n'invitait pas à dîner de peur qu'il ne « fît une sortie », un fanatique encombré de tabous qui se refusait le droit de s'agenouiller dans les églises, d'y marier ses filles et d'y pleurer délicieusement, qui s'imposait de prouver la vérité de sa doctrine par la pureté de ses moeurs, qui s'acharnait contre lui-même et contre son bonheur au point de s'ôter le moyen de mourir consolé, un maniaque de Dieu qui voyait partout*

*Son absence et qui ne pouvait ouvrir la bouche sans prononcer Son nom, bref un monsieur qui avait des convictions religieuses.* »[78] (p. 82)

L'ironie dans ce passage est arborée d'une manière différente du cas précèdent, un masse d'expressions et de termes appréciatifs qui soutiennent une évaluation positive. Le narrateur manifeste une surestimation pour l'« athée » en utilisant des termes tels que; « *un original* », « *un fanatique encombré de tabous* », « *s'imposait de prouver la vérité de sa doctrine* », « *un maniaque de Dieu* », ces termes dessinent le portrait d'une personne fidèlement croyante à sa doctrine, une personne qui a « *des convictions religieuses* ». Une contradiction qui se signale devant nos yeux, celle de la théorie (athéisme) et la pratique (convictions religieuses et pureté des mœurs). Cette contradiction est révélatrice de l'ironie.

« *On m'avait persuadé que nous étions créés pour nous donner la comédie; la comédie, je l'acceptais mais j'exigeais d'en être le principal personnage: or, à des instants de foudre qui me laissaient anéanti, je m'apercevais que j'y tenais un « faux-beau-rôle », avec du texte, beaucoup de présence, mais pas de scène « à moi »; en un mot, que je donnais la réplique aux grandes personnes. Charles me flattait pour amadouer sa mort; dans ma pétulance, Louise trouvait la justification de ses bouderies; Anne-Marie celle de son humilité.* »[79] (p. 72)

Dans cet extrait l'ironie est située grâce à une série des indices tels que les contradictions dans un seul propos, une typographie spécifique, etc.

En disant : « *nous étions créés pour nous donner la comédie* » évidemment, nous pouvons souligné le ridicule, parce que le narrateur, dans un sens péjoratif, présente la comédie comme une raison de vivre, comme l'axe de la vie. Ensuite, il affirme qu'il accepte la comédie à condition d'en jouer le rôle capital mais il finit par exprimer sa déception de n'avoir qu'un rôle qui n'a pas d'importance.

---

[78] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 82.
[79] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 72.

Les guillemets dans « *faux-beau-rôle* » et « *à moi* » confirment une insistance sur le décalage entre l'affirmation (jouer le rôle capital) et les faits rapportés (avoir un rôle accessoire). Dans une évaluation négative des personnages (ses grands parents et sa mère), le narrateur poursuit par une détermination du rôle qu'il joue. Il relate la façon par laquelle ils se servent de lui pour couvrir leurs anomalies.

«*… il* (Charles Schweitzer) *ne pensait guère à Dieu sauf dans les moments de pointe; sûr de le retrouver à l'heure de la mort, il le tenait à l'écart de sa vie.* »[80] (p. 83)

Une opposition entre la théorie (croire et penser à Dieu) et la pratique (exercer sa religion). Cette contradiction, qui sert à déprécier le grand père, est une indication de l'ironie.

« *En écoutant ces récits, ma grand-mère faisait semblant de s'indigner, elle appelait son mari « mécréant » et « parpaillot », elle lui donnait des tapes sur les doigts mais l'indulgence de son sourire achevait de me désabuser; elle ne croyait à rien; seul, son scepticisme l'empêchait d'être athée.* »[81] (p. 84)

Le narrateur continue son évaluation dévalorisante des personnages par l'exposition de leurs principes artificiels. L'expression « *faisait semblant* » assure que la grand'mère ne conteste pas les récits de son mari, elle donne seulement l'allure de l'opposer mais sans conviction. La métaphore de la punition légère « *des tapes sur les doigts* », qui renvoie à la critique pratiquée sur le mari, en l'appelant « *mécréant* » *et* « *parpaillot* », concrétise la fragilité de la sincérité de la grand'mère. « *l'indulgence* » et le sourire du mari dévoile au narrateur (le petit fils) l'imposture de sa grand'mère. Il achève par la déclaration de l'incrédulité de la grand'mère, en finissant, par témoigner que « *seul, son*

[80] Idem, P : 83.
[81] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 84.

*scepticisme l'empêchait d'être athée* ». Cette disjonction entre l'affirmation (de la foi) et les actions racontées (l'imposture/ hypocrisie), est une caractéristique de l'ironie.

« *Ma mère se gardait bien d'intervenir; elle avait « son Dieu à elle » et ne lui demandait guère que de la consoler en secret.* »[82] (p. 84)

Dans cette phrase, le narrateur souligne le ridicule par l'introduction de l'expression entre guillemets « *son Dieu à elle* », sa mère s'abstient de participer dans les débats de la religion parce qu'elle a son propre Dieu dont elle n'a besoin que pour la réconforter, cette détermination extrêmement réduite et étroite de Dieu assure la contradiction établie entre la notion de « Dieu » et son importance pour un être humain. Aussi, la discrétion, de la foi et de la pratique de la religion, montre la distance entre la théorie (croire en Dieu) et la pratique (exercer sa religion). Cette distance est révélatrice de l'ironie.

« *Ces bourgeois modestes et fiers jugeaient la beauté au-dessus de leurs moyens ou au-dessous de leur condition; ils la permettaient aux marquises et aux putains. Louise avait l'orgueil le plus aride: de peur d'être dupe elle niait chez ses enfants, chez son mari, chez elle-même les qualités les plus évidentes; Charles ne savait pas reconnaître la beauté chez les autres: il la confondait avec la santé: depuis la maladie de sa femme, il se consolait avec de fortes idéalistes, moustachues et colorées, qui se portaient bien. Cinquante ans plus tard, en feuilletant un album de famille, Anne Marie s'aperçut qu'elle avait été belle.* »[83] (p. 15)

L'ironie dans cet extrait est concrétisée par la dévalorisation des bourgeois en général et la famille du narrateur en particulier. Le narrateur débute ce passage par la définition bourgeoise de la beauté. Cette dernière est estimée par rapport à

---

[82] Idem.
[83] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 15.

l’argent et au péché, aussi, elle est le prétexte d’une trahison commise par le grand’père. Pour éviter la honte, la grand’mère préfère vivre dans les allusions en croyant que son mari la trompe à cause de sa maladie, en disant : « *Charles ne savait pas reconnaître la beauté chez les autres* ». Le narrateur met en question les mauvaises valeurs bourgeoises, en faisant une critique sévère de sa famille qui vient sous une forme particulière, celle de l’ironie.

« *Ma mère m'emmenait au Luxembourg, l'oncle Émile, brouillé avec toute la famille, surgissait tout à coup; il regardait sa soeur d'un air morose et lui disait sèchement: « Ce n'est pas pour toi que je suis ici: c'est pour voir le petit. » Il expliquait alors que j'étais le seul innocent de la famille, le seul qui ne l'eût jamais offensé délibérément, ni condamné sur de faux rapports. Je souriais, gêné par ma puissance et par l'amour que j'avais allumé dans le coeur de cet homme sombre. Mais déjà, le frère et la sœur discutaient de leurs affaires, énuméraient leurs griefs réciproques; Émile s'emportait contre Charles. Anne-Marie le défendait, en cédant du terrain; ils en venaient à parler de Louise, je restais entre leurs chaises en fer, oublié.* »[84] (p. 72)

Dans ce passage, le narrateur relate une petite anecdote ; lors d’une visite de son oncle Émile qui est en conflit avec toute la famille. En évitant les regards étonnés de sa famille, il prétexte qu’il ne vient que pour voir le petit (Poulou/narrateur). Cette précision flatte énormément le narrateur qui croit vraiment ce prétexte, des expressions telles que « *Je souriais* », « *ma puissance* », « *l'amour que j'avais allumé dans le coeur de cet homme* » confirme cette croyance. Mais lorsque le débat se poursuit l’enfant (le narrateur) se trouve oublié comme les « *chaises en fer* ». Ce décalage entre l’affirmation de l’oncle Émile (son prétexte pour la visite) et les faits rapportés (l’enfant négligé) est un indice qui assure l’ironie dans le passage.

[84] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 72.

« *Pourtant la guerre m'ennuya vite: elle dérangeait si peu ma vie que je l'eusse oubliée sans doute; mais je la pris en dégoût lorsque je m'aperçus qu'elle ruinait mes lectures. Mes publications préférées disparurent des kiosques à journaux…* »[85] (p. 171)

Une caricature minimisé et atténuée de « la guerre » à travers une vision bourgeoise. L'utilisation d'un terme tel que « *ruinait* » qualifiant du thème de la guerre mais qui s'emploie dans un sens figuré très étroit. Un enfant bourgeois agacé par la guerre parce qu'elle est la cause de la disparition de ses publications favorites. Une contradiction entre la conception de la guerre et ses conséquences et ses effets qui se matérialisent dans la simple disparition de quelques publications des Kiosques à journaux. Cette opposition entre théorie (la guerre) et la pratique (disparition des publications) est révélatrice de l'ironie.

« *On me montre une jeune géante, on me dit que c'est ma mère. De moi-même, je la prendrais plutôt pour une soeur aînée. Cette vierge en résidence surveillée, soumise à tous, je vois bien qu'elle est là pour me servir. Je l'aime: mais comment la respecterais-je, si personne ne la respecte? Il y a trois chambres dans notre maison: celle de mon grand-père, celle de ma grand-mère, celle des « enfants ». Les « enfants », c'est nous: pareillement mineurs et pareillement entretenus.* »[86] (p. 20)

Le narrateur exprime son point de vue par rapport à sa mère à travers une description minorative et dévalorisante qui se concrétise par l'utilisation des expressions telles que ; « *jeune géante* », « *vierge en résidence surveillée* » et « *soumise à tous* », une mère aimée mais dépréciée et non respectée. Nous remarquons une insistance, sur le mot « *enfants* » répété deux fois et présenté entre guillemets, qui classe la mère avec son fils dans la même catégorie, celle des enfants. Aussi, l'adverbe « *pareillement* » mentionné deux fois et suivit par

[85] Idem, P : 171.
[86] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 20.

« *mineurs* » et « *entretenus* », renforce l'image méprisée et ridiculisée de la mère. L'ironie dans ce passage est introduite par une série d'emphase (tous ce qui renforce une image, une idée…).

«*Ma mère et moi nous avions le même âge et nous ne nous quittions pas.*»[87] (p.176)

Une autre expression hyperbolique, dévalorisante et caricatural de la mère ; « *Ma mère et moi nous avions le même âge* ». Évidement une mère et son fils ne peuvent jamais avoir le même âge, c'est une symbolisation qui sert à mépriser l'image de la mère. Cette phrase hyperbolique et contradictoire est révélatrice de l'ironie.

« *Je m'admire de confiance: il se trouve que mes gestes et mes paroles ont une qualité qui m'échappe et qui saute aux yeux des grandes personnes; qu'à cela ne tienne! Je leur offrirai sans défaillance le plaisir délicat qui m'est refusé. Mes bouffonneries prennent les dehors de la générosité: de pauvres gens se désolaient de n'avoir pas d'enfant; attendri, je me suis tiré du néant dans un emportement d'altruisme et j'ai revêtu le déguisement de l'enfance pour leur donner l'illusion d'avoir un fils.* »[88] (p. 28)

Dans cet extrait, le ridicule est marqué par un décalage entre l'image de l'enfant angélique, innocent et le portrait d'un petit bluffeur qui porte un masque d'enfant.

Ce décalage est révélateur de l'ironie.

« *Idolâtré par tous, débouté de chacun, j'étais un laissé-pour- compte et je n'avais, à sept ans, de recours qu'en moi qui n'existais pas encore, palais de glace désert où le siècle naissant mirait son ennui. Je naquis pour combler le grand besoin que j'avais de moi-même; je n'avais connu jusqu'alors que les*

[87] Idem. P : 176.
[88] Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964. P : 28.

*vanités d'un chien de salon; acculé à l'orgueil, je devins l'Orgueilleux. Puisque personne ne me revendiquait **sérieusement**, j'élevai la prétention d'être indispensable à l'Univers.* »[89] (p. 92)

Au début du passage, le narrateur souligne le ridicule par une contradiction « *Idolâtré par tous* » mais en même temps « *débouté de chacun* ». Ensuite, il accomplit une autodérision, en se qualifiant par « *un laissé-pour- compte* » une personne négligée et oubliée, qui ne trouve son remède qu'en soi-même, ce « soi » qui n'existe même pas. Aussi, le narrateur se compare à un « *palais de glace désert* » cela dévoile la fragilité et le fond vide de sa personnalité qui n'est qu'un reflet de son entourage, une personne qui est en quête de soi-même. Une autre comparaison dévalorisante à un « *chien de salon* » qui prouve son insignifiance pour les autres. Dans l'expression « *personne ne me revendiquait **sérieusement*** » le narrateur évoque une autre fois la négligence de son entourage. L'adverbe « ***sérieusement*** » qui vient en italique affirme une insistance sur le terme employé, il est idolâtré mais futilement comme un chien de salon. Les contradictions et la typographie spécifique ce certains mots, sont dénonciatrices de l'ironie. Cet extrait expose une autocritique qui fait partie des fonctions de l'ironie.

En s'appuyant sur le schéma actantiel de Greimas, nous exposons un tableau contenant les actants qui contribuent à placer le texte dans son contexte :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| <u>Destinateur</u><br><br>(Sartre) | ------------------ | <u>Ironisé</u><br>(les fausses valeurs bourgeoises) | >>>>> | <u>Destinataire</u><br><br>(le lecteur qui déchiffre les traces de l'ironie et qui comprend l'intention du destinateur.) |
| | | ↑ | | |

[89] Idem, P : 92.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Adjuvant*<br><br>(l'idéologie existentialiste athée.) | >>>>> | *Ironisant*<br>(le narrateur) | <<<<< | *Opposant*<br><br>(le narrateur appartient à cette classe sociale, la bourgeoisie.) |

## Conclusion :

Ce chapitre comprend une étude de l'ironie appliquée sur *Les Mots*. Ce roman offre une piste très large sur laquelle nous trouverons une vaste dimension ironique qui contribue explicitement dans le projet critique que réalise l'auteur en écrivant ce texte. *Les Mots* est un récit de vie réalisé par une autocritique cruelle et impitoyable. Le texte entier porte un aspect ironique, cela affirme que le roman interprète une polyphonie illimitée.

# Conclusion générale :

Dans notre travail, nous avons tenté de réaliser une étude sur la polyphonie, cette notion qui trouvent des incarnations distinctes dans des dimensions telles que ; le discours autobiographique, l'intertextualité et l'ironie. Dans les différents chapitres présentés, nous fournissons des analyses qui servent à exposer l'aspect polyphonique du roman *Les Mots.*

L'écriture de soi est un espace dans lequel l'écrivain expose « sa vie », en relatant son vécu. Cela donne à l'autobiographie un aspect historique, privé et subjectif. En analysant, *Les Mots,* l'autobiographie de Jean Paul Sartre, nous montrons qu' « un récit de vie » peut avoir un aspect polyphonique grâce à l'évolution du « moi ». Le « moi » passé n'est plus le « moi » présent parce que Sartre l'écrivain adulte n'est plus Poulou l'enfant.
Grâce à une analyse énonciative, nous avons montré le double système énonciatif qui se particularise par une parole partagée entre deux narrateurs (locuteurs). Cette parole ou bien cette voix partagée est exposée par deux genres d'énoncés ; des énoncés ancrés dans la situation d'énonciation qui désignent les commentaires de l'écrivain adulte, que fait Jean Paul Sartre sur son passé, et des énoncés coupés de la situation d'énonciation qui sont les souvenirs de l'enfant, Poulou qui nous relate son enfance. Cette parole partagée entre deux locuteurs laisse entendre deux voix distinctes qui offrent au discours autobiographique son aspect polyphonique.

A travers une analyse du fonctionnement de plusieurs intertextes existant dans le roman, en s'appuyant sur la théorie de Gérard Genette et Julia Kristeva de la transtextualité, nous avons tenté de montrer la caractéristique polyphonique de la dimension intertextuelle dans *Les Mots.*

Sartre avant d’être un écrivain des œuvres littéraires, d’abord, il est un philosophe qui, pour argumenter ses réflexions et ses idéologies, utilise des figures rhétoriques telle que l’ironie qui par essence est une structure polyphonique. Non seulement dans *Les Mots* mais aussi dans la plupart de ses écrits littéraires, Sartre propose un style agrémenté par l’ironie. Dans cette autobiographie, l’écrivain présente une autocritique mordante et impitoyable, en utilisant l’ironie pour ridiculiser son enfance bourgeoise.
Nous avons réalisé une étude sur l’ironie, en dégageant les marqueurs et les indices de l’ironie existant dans le roman, afin de montrer la structure polyphonique de l’ironie qui se matérialise dans les voix contradictoires existant dans un même énoncé. Aussi, en utilisant le système actantiel de Greimas, nous avons étudié le fonctionnement de l’ironie dans *Les Mots.*

Par essence, le langage humain véhicule un aspect dialogique. En conséquent, tous les textes sont polyphoniques parce qu’ils transportent entre ses lignes des points de vue et des voix différents.

# Annexe :

## Résumé des Pardaillan de Michel Zévaco :[90]

La série des Pardaillan paraît d'abord en feuilleton en quatre épisodes, deux dans La petite république (Par le fer et par l'amour, 1902 et La Fausta, 1903) et deux dans Le Matin (Pardaillan et Fausta, 1912 et Le fils de Pardaillan, 1913).
Le découpage est différent pour la publication en onze volumes. Sept paraissent chez Fayard (Les Pardaillan, 1907, L'épopée d'amour, 1907, La Fausta, 1908, La Fausta vaincue, 1908, Pardaillan et Fausta, 1913, Les amours du Chico, 1913) et quatre chez Tallandier (Le fils de Pardaillan, 1913, Le trésor de Fausta, 1913, La fin de Pardaillan, 1926 et La fin de Fausta, 1926). Les trois volumes de la collection Bouquins chez Laffont reprennent l'intégralité de la série.
Ce vaste cycle commence le 26 avril 1553, sous le règne de Henri II, se poursuit sous François II, Charles IX et Henri III (les trois fils de Catherine de Médicis), puis sous Henri IV, pour se terminer en 1614 sous la régence de Marie de Médicis alors que le jeune Louis XIII a 13 ans. C'est une période troublée, rythmée par les haines (guerres de religions, Saint-Bathélémy, assassinat du duc de Guise…) pendant laquelle Pardaillan, héros généreux et séduisant, qui vend son épée au plus offrant et déjoue tous les complots, va mener une lutte sans merci contre la belle princesse Fausta, descendante des Borgia. Après avoir connu l'amour (ils ont un fils ensemble) ils ne connaîtront que la guerre. A la fin, Fausta et Pardaillan entrent dans un caveau empli de poudre : « Presque aussitôt après, ce fut comme un formidable coup de tonnerre… Le sol trembla, les murs craquèrent. Puis un pétillement, un crépitement, une énorme colonne de feu. Et tout flamba, tout sauta, tout croula. »
Pardaillan est-il mort ? « Non, Pardaillan le chevaleresque, le preux des preux, Pardaillan n'est pas mort !… Et, un beau jour, au moment où nous nous y attendrons le moins, nous le verrons paraître parmi nous, de retour de quelque lointaine et épique chevauchée !… »

[90] http://www.encres-vagabondes.com/dossier%20epee/dossier%20zevaco.htm

## Résumé du Michel Strogoff de Jules Verne :[91]

Les provinces sibériennes de la Russie sont envahies par des hordes tartares dont Ivan Ogareff est l'âme. Ce traître, poussé par une ambition insensée autant que par la haine, projette d'entamer l'empire moscovite ! Le frère du tsar est en péril à Irkoutsk, à 5523 kilomètres de Moscou et les communications sont coupées. Comment le prévenir ? Pour passer, en dépit des difficultés sans nombre et presque insurmontables, il faudrait un courrier d'une intelligence et d'un courage quasi surhumains. Le capitaine Michel Strogoff est choisi et part, porteur d'une lettre du tsar, en même temps qu'une jeune Livonienne, la belle Nadia, et que deux journalistes, l'Anglais Harry Blount et le Français Alcide Jolivet... Dans ce très grand roman, les extraordinaires péripéties, souvent dramatiques, que va connaître Michel Strogoff, un des plus merveilleux héros de Jules Verne, au cours de son voyage à travers les immenses régions sibériennes, tiennent en haleine les lecteurs jusqu'à la dernière page.

[91] http://www.evene.fr/livres/livre/jules-verne-michel-strogoff-8124.php

## Résumé d'Horace de Pierre Corneille :[92]

La pièce, dont l'action se situe à l'origine de Rome, commence dans une ambiance de paix et de bonheur : la famille romaine des Horaces est unie à la famille albaine des Curiaces. Le jeune Horace est marié à Sabine, jeune fille albaine dont le frère **Curiace** est fiancé à **Camille**, sœur d'Horace.

Mais la guerre fratricide qui éclate entre les deux villes rompt cette harmonie. Pour en finir, chaque ville désigne trois champions qui se battront en combat singulier pour décider qui devra l'emporter. Contre toute attente, le sort désigne les trois frères Horaces pour Rome et les trois frères Curiaces pour Albe. Horace, étonné, ne s'attendait pas à un si grand honneur . Les amis se retrouvent ainsi face à face, avec des cas de conscience résolus différemment : alors qu'Horace est emporté par son devoir patriotique, Curiace se lamente sur son destin si cruel...

Même le peuple est ému de voir ces six jeunes gens, pourtant étroitement liés, combattre pour le salut de leur patrie. Mais le destin en a décidé ainsi. Lors du combat, deux Horaces sont rapidement tués et le dernier, héros de la pièce, doit donc affronter seul les trois Curiaces blessés; mêlant la ruse et l'audace, en faisant d'abord semblant de fuir pour éviter de les affronter ensemble puis en les attaquant, il va pourtant les tuer un par un et remporter ainsi ce combat.

Après avoir reçu les félicitations de tout Rome, Horace tue sa sœur qui lui reprochait le meurtre de son bien-aimé. Le procès qui suit donne lieu à un vibrant plaidoyer du vieil Horace, qui défend l'honneur (valeur très chère à Corneille) et donc Horace contre la passion amoureuse représentée par Camille. Horace sera acquitté malgré le réquisitoire de Valère, un chevalier romain lui aussi amoureux de Camille, tout comme Curiace.

[92] fr.wikipedia.org/wiki/Pierre**_Corneille.**

## Les dernières pages de Madame Bovary :[93]

lui répondit qu'elle était absente, qu'elle lui rapporterait des joujoux.
Berthe en reparla plusieurs fois ; puis, à la longue, elle n'y pensa plus. La gaieté de cette enfant navrait Bovary, et il avait à subir les intolérables consolations du pharmacien.
Les affaires d'argent bientôt recommencèrent, M. Lheureux excitant de nouveau son ami Vinçart, et Charles s'engagea pour des sommes exorbitantes ; car jamais il ne voulut consentir à laisser vendre le moindre des meubles ne lui avaient appartenu. Sa mère en fut exaspérée. Il s'indigna plus fort qu'elle. Il avait changé tout à fait. Elle abandonna la maison.
Alors chacun se mit à profiter. Mademoiselle Lempereur réclama six mois de leçons, bien qu'Emma n'en eût jamais pris une seule (malgré cette facture acquittée qu'elle avait fait voir à Bovary) : c'était une convention entre elles deux ; le loueur de livres réclama trois ans d'abonnement ; la mère Rolet réclama le port d'une vingtaine de lettres ; et, comme Charles demandait des explications, elle eut la délicatesse de répondre :
– Ah ! je ne sais rien ! c'était pour ses affaires.
À chaque dette qu'il payait, Charles croyait en avoir fini. Il en survenait d'autres, continuellement.
Il exigea l'arriéré d'anciennes visites. On lui montra les lettres que sa femme avait envoyées. Alors il fallut faire des excuses.
Félicité portait maintenant les robes de Madame ; non pas toutes, car il en avait gardé quelques-unes, et il les allait voir dans son cabinet de toilette, où il s'enfermait ; elle était à peu près de sa taille, souvent Charles, en l'apercevant par derrière, était saisi d'une illusion, et s'écriait :
– Oh ! reste ! reste !
Mais, à la Pentecôte, elle décampa d'Yonville, enlevée par Théodore, et en volant tout ce qui restait de la garde-robe.
*311*
Ce fut vers cette époque que madame veuve Dupuis eut l'honneur de lui faire part du « mariage de M. Léon Dupuis, son fils, notaire à Yvetot, avec mademoiselle Léocadie Leboeuf, de Bondeville ». Charles, parmi les félicitations qu'il lui adressa, écrivit cette phrase :
« Comme ma pauvre femme aurait été heureuse ! »
Un jour qu'errant sans but dans la maison, il était monté jusqu'au grenier, il sentit sous sa pantoufle une boulette de papier fin. Il l'ouvrit et il lut : « Du courage, Emma ! du courage ! Je ne veux pas faire le malheur de votre existence. » C'était la lettre de Rodolphe, tombée à terre entre des caisses, qui était restée là, et que le vent de la lucarne venait de pousser vers la porte. Et Charles demeura tout immobile et béant à cette même place où jadis, encore plus pâle que lui, Emma, désespérée, avait voulu mourir. Enfin, il découvrit un petit R au bas de la seconde page.
Qu'était-ce ? il se rappela les assiduités de Rodolphe, sa disparition soudaine et l'air contraint qu'il avait eu en la rencontrant depuis, deux ou trois fois. Mais le ton respectueux de la lettre l'illusionna.
– Ils se sont peut-être aimés platoniquement, se dit-il.

[93] www.feedbooks.com

D’ailleurs, Charles n’était pas de ceux qui descendent au fond des
choses : il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit
dans l’immensité de son chagrin.
On avait dû, pensait-il, l’adorer. Tous les hommes, à coup sûr,
l’avaient convoitée. Elle lui en parut plus belle ; et il en conçut un désir
permanent, furieux, qui enflammait son désespoir et qui n’avait pas de
limites, parce qu’il était maintenant irréalisable.
Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections,
ses idées ; il s’acheta des bottes vernies, il prit l’usage des cravates
blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme
elle des billets à ordre. Elle le corrompait par delà le tombeau.
Il fut obligé de vendre l’argenterie pièce à pièce, ensuite il vendit les
meubles du salon. Tous les appartements se dégarnirent ; mais la
chambre, sa chambre à elle, était restée comme autrefois. Après son dîner,
Charles montait là. Il poussait devant le feu la table ronde, et il approchait
son fauteuil. Il s’asseyait en face. Une chandelle brûlait dans un
des flambeaux dorés. Berthe, près de lui, enluminait des estampes.
Il souffrait, le pauvre homme, à la voir si mal vêtue, avec ses brodequins
sans lacet et l’emmanchure de ses blouses déchirée jusqu’aux
hanches, car la femme de ménage n’en prenait guère de souci. Mais elle
était si douce, si gentille, et sa petite tête se penchait si gracieusement en
*312*
laissant retomber sur ses joues roses sa bonne chevelure blonde, qu’une
délectation infinie l’envahissait, plaisir tout mêlé d’amertume comme ces
vins mal faits qui sentent la résine. Il raccommodait ses joujoux, lui fabriquait
des pantins avec du carton, ou recousait le ventre déchiré de ses
poupées. Puis, s’il rencontrait des yeux la boîte à ouvrage, un ruban qui
traînait ou même une épingle restée dans une fente de la table, il se prenait
à rêver, et il avait l’air si triste, qu’elle devenait triste comme lui.
Personne à présent ne venait les voir ; car Justin s’était enfui à Rouen,
où il est devenu garçon épicier, et les enfants de l’apothicaire fréquentaient
de moins en moins la petite, M. Homais ne se souciant pas, vu la
différence de leurs conditions sociales, que l’intimité se prolongeât.
L’Aveugle, qu’il n’avait pu guérir avec sa pommade, était retourné
dans la côte du Bois-Guillaume, où il narrait aux voyageurs la vaine tentative
du pharmacien, à tel point que Homais, lorsqu’il allait à la ville, se
dissimulait derrière les rideaux de l’Hirondelle, afin d’éviter sa rencontre.
Il l’exécrait ; et, dans l’intérêt de sa propre réputation, voulant
s’en débarrasser à toute force, il dressa contre lui une batterie cachée, qui
décelait la profondeur de son intelligence et la scélératesse de sa vanité.
Durant six mois consécutifs, on put donc lire dans le Fanal de Rouen des
entrefilets ainsi conçus :
« Toutes les personnes qui se dirigent vers les fertiles contrées de la Picardie
auront remarqué sans doute, dans la côte du Bois-Guillaume, un
misérable atteint d’une horrible plaie faciale. Il vous importune, vous
persécute et prélève un véritable impôt sur les voyageurs. Sommes-nous
encore à ces temps monstrueux du Moyen Age, où il était permis aux vagabonds
d’étaler par nos places publiques la lèpre et les scrofules qu’ils
avaient rapportées de la croisade ? »
Ou bien :

« Malgré les lois contre le vagabondage, les abords de nos grandes villes continuent à être infestés par des bandes de pauvres. On en voit qui circulent isolément, et qui, peut-être, ne sont pas les moins dangereux. À quoi songent nos édiles ? »

Puis Homais inventait des anecdotes :

« Hier, dans la côte du Bois-Guillaume, un cheval ombrageux… » Et suivait le récit d'un accident occasionné par la présence de l'Aveugle.

Il fit si bien, qu'on l'incarcéra. Mais on le relâcha. Il recommença, et Homais aussi recommença. C'était une lutte. Il eut la victoire ; car son ennemi fut condamné à une réclusion perpétuelle dans un hospice.

*313*

Ce succès l'enhardit ; et dès lors il n'y eut plus dans l'arrondissement un chien écrasé, une grange incendiée, une femme battue, dont aussitôt il ne fît part au public, toujours guidé par l'amour du progrès et la haine des prêtres. Il établissait des comparaisons entre les écoles primaires et les frères ignorantins, au détriment de ces derniers, rappelait la Saint-Barthélemy à propos d'une allocation de cent francs faite à l'église, et dénonçait des abus, lançait des boutades. C'était son mot. Homais sapait ; il devenait dangereux.

Cependant il étouffait dans les limites étroites du journalisme, et bientôt il lui fallut le livre, l'ouvrage ! Alors il composa une Statistique générale du canton d'Yonville, suivie d'observations climatologiques, et la statistique le poussa vers la philosophie. Il se préoccupa des grandes questions : problème social, moralisation des classes pauvres, pisciculture, caoutchouc, chemins de fer, etc. Il en vint à rougir d'être un bourgeois. Il affectait le genre artiste, il fumait ! Il s'acheta deux statuettes chic Pompadour, pour décorer son salon.

Il n'abandonnait point la pharmacie ; au contraire ! il se tenait au courant des découvertes. Il suivait le grand mouvement des chocolats. C'est le premier qui ait fait venir dans la Seine-Inférieure du cho-ca et de la revalentia. Il s'éprit d'enthousiasme pour les chaînes hydro-électriques Pulvermacher ; il en portait une lui-même ; et, le soir, quand il retirait son gilet de flanelle, madame Homais restait tout éblouie devant la spirale d'or sous laquelle il disparaissait, et sentait redoubler ses ardeurs pour cet homme plus garrotté qu'un Scythe et splendide comme un mage.

Il eut de belles idées à propos du tombeau d'Emma. Il proposa d'abord un tronçon de colonne avec une draperie, ensuite une pyramide, puis un temple de Vesta, une manière de rotonde… ou bien « un amas de ruines ». Et, dans tous les plans, Homais ne démordait point du saule pleureur, qu'il considérait comme le symbole obligé de la tristesse.

Charles et lui firent ensemble un voyage à Rouen, pour voir des tombeaux, chez un entrepreneur de sépultures, – accompagnés d'un artiste peintre, un nommé Vaufrylard, ami de Bridoux, et qui, tout le temps, débita des calembours. Enfin, après avoir examiné une centaine de dessins, s'être commandé un devis et avoir fait un second voyage à Rouen, Charles se décida pour un mausolée qui devait porter sur ses deux faces principales « un génie tenant une torche éteinte ».

Quant à l'inscription, Homais ne trouvait rien de beau comme : *Sta viator*, et il en restait là ; il se creusait l'imagination ; il répétait

*314*
continuellement : *Sta viator*… Enfin, il découvrit : *amabilem conjugem calcas*
! qui fut adopté.
Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait ; et il se désespérait à sentir cette image lui échapper de la mémoire au milieu des efforts qu'il faisait pour la retenir.
Chaque nuit pourtant, il la rêvait ; c'était toujours le même rêve : il s'approchait d'elle ; mais, quand il venait à l'étreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras.
On le vit pendant une semaine entrer le soir à l'église. M. Bournisien lui fit même deux ou trois visites, puis l'abandonna. D'ailleurs, le bonhomme tournait à l'intolérance, au fanatisme, disait Homais ; il fulminait contre l'esprit du siècle, et ne manquait pas, tous les quinze jours, au sermon, de raconter l'agonie de Voltaire, lequel mourut en dévorant ses excréments, comme chacun sait.
Malgré l'épargne où vivait Bovary, il était loin de pouvoir amortir ses anciennes dettes. Lheureux refusa de renouveler aucun billet. La saisie devint imminente. Alors il eut recours à sa mère, qui consentit à lui laisser prendre une hypothèque sur ses biens, mais en lui envoyant force récriminations contre Emma ; et elle demandait, en retour de son sacrifice, un châle, échappé aux ravages de Félicité. Charles le lui refusa. Ils se brouillèrent.
Elle fit les premières ouvertures de raccommodement, en lui proposant de prendre chez elle la petite, qui la soulagerait dans sa maison.
Charles y consentit. Mais, au moment du départ, tout courage l'abandonna. Alors, ce fut une rupture définitive, complète.
À mesure que ses affections disparaissaient, il se resserrait plus étroitement à l'amour de son enfant. Elle l'inquiétait cependant ; car elle toussait quelquefois, et avait des plaques rouges aux pommettes.
En face de lui s'étalait, florissante et hilare, la famille du pharmacien, que tout au monde contribuait à satisfaire. Napoléon l'aidait au laboratoire, Athalie lui brodait un bonnet grec, Irma découpait des rondelles de papier pour couvrir les confitures, et Franklin récitait tout d'une haleine la table de Pythagore. Il était le plus heureux des pères, le plus fortuné des hommes.
Erreur ! une ambition sourde le rongeait : Homais désirait la croix. Les titres ne lui manquaient point :
I° S'être, lors du choléra, signalé par un dévouement sans bornes ; 2° avoir publié, et à mes frais, différents ouvrages d'utilité publique, tels
*315*
que… (et il rappelait son mémoire intitulé : Du cidre, de sa fabrication et de ses effets ; plus, des observations sur le puceron laniger, envoyées à l'Académie ; son volume de statistique, et jusqu'à sa thèse de pharmacien)
; sans compter que je suis membre de plusieurs sociétés savantes (il l'était d'une seule).
– Enfin, s'écriait-il, en faisant une pirouette, quand ce ne serait que de me signaler aux incendies !
Alors Homais inclina vers le Pouvoir. Il rendit secrètement à M. le préfet de grands services dans les élections. Il se vendit enfin, il se prostitua.
Il adressa même au souverain une pétition où il le suppliait de lui faire

justice ; il l’appelait notre bon roi et le comparait à Henri IV.

Et chaque matin, l’apothicaire se précipitait sur le journal pour y découvrir sa nomination ; elle ne venait pas. Enfin, n’y tenant plus, il fit dessiner dans son jardin un gazon figurant l’étoile de l’honneur, avec deux petits tordillons d’herbe qui partaient du sommet pour imiter le ruban. Il se promenait autour, les bras croisés, en méditant sur l’ineptie du gouvernement et l’ingratitude des hommes.

Par respect, ou par une sorte de sensualité qui lui faisait mettre de la lenteur dans ses investigations, Charles n’avait pas encore ouvert le compartiment secret d’un bureau de palissandre dont Emma se servait habituellement. Un jour, enfin, il s’assit devant, tourna la clef et poussa le ressort. Toutes les lettres de Léon s’y trouvaient. Plus de doute, cette fois ! Il dévora jusqu’à la dernière, fouilla dans tous les coins, tous les meubles, tous les tiroirs, derrière les murs, sanglotant, hurlant, éperdu, fou. Il découvrit une boîte, la défonça d’un coup de pied. Le portrait de Rodolphe lui sauta en plein visage, au milieu des billets doux bouleversés.

On s’étonna de son découragement. Il ne sortait plus, ne recevait personne, refusait même d’aller voir ses malades. Alors on prétendit qu’il s’enfermait pour boire.

Quelquefois pourtant, un curieux se haussait par-dessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue, couvert d’habits sordides, farouche, et qui pleurait tout haut en marchant.

Le soir, dans l’été, il prenait avec lui sa petite fille et la conduisait au cimetière. Ils s’en revenaient à la nuit close, quand il n’y avait plus d’éclairé sur la Place que la lucarne de Binet.

Cependant la volupté de sa douleur était incomplète, car il n’avait autour de lui personne qui la partageât ; et il faisait des visites à la mère Lefrançois afin de pouvoir parler d’elle. Mais l’aubergiste ne l’écoutait que

*316*

d’une oreille, ayant comme lui des chagrins, car M. Lheureux venait enfin d’établir les Favorites du commerce, et Hivert, qui jouissait d’une grande réputation pour les commissions, exigeait un surcroît d’appointements et menaçait de s’engager « à la Concurrence ».

Un jour qu’il était allé au marché d’Argueil pour y vendre son cheval, – dernière ressource, – il rencontra Rodolphe.

Ils pâlirent en s’apercevant. Rodolphe, qui avait seulement envoyé sa carte, balbutia d’abord quelques excuses, puis s’enhardit et même poussa l’aplomb (il faisait très chaud, on était au mois d’août), jusqu’à l’inviter à prendre une bouteille de bière au cabaret.

Accoudé en face de lui, il mâchait son cigare tout en causant, et Charles se perdait en rêveries devant cette figure qu’elle avait aimée. Il lui semblait revoir quelque chose d’elle. C’était un émerveillement. Il aurait voulu être cet homme.

L’autre continuait à parler culture, bestiaux, engrais, bouchant avec des phrases banales tous les interstices où pouvait se glisser une allusion. Charles ne l’écoutait pas ; Rodolphe s’en apercevait, et il suivait sur la mobilité de sa figure le passage des souvenirs. Elle s’empourprait peu à peu, les narines battaient vite, les lèvres frémissaient ; il y eut même un instant où Charles, plein d’une fureur sombre, fixa ses yeux contre Rodolphe qui, dans une sorte d’effroi, s’interrompit. Mais bientôt la même

lassitude funèbre réapparut sur son visage.
– Je ne vous en veux pas, dit-il.
Rodolphe était resté muet. Et Charles, la tête dans ses deux mains, reprit d'une voix éteinte et avec l'accent résigné des douleurs infinies :
– Non, je ne vous en veux plus !
Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit :
– C'est la faute de la fatalité !
Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil.
Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le banc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis ; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son coeur chagrin.
À sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'aprèsmidi, vint le chercher pour dîner.
Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.
– Papa, viens donc ! dit-elle.
Et, croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort.
Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire, M. Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien.
Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de mademoiselle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même ; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton.
Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.
Il vient de recevoir la croix d'honneur.

## Résumé des Mouches de Jean Paul Sartre :[94]

Première pièce de théâtre écrite par Jean-Paul Sartre, représentée pour la première fois en 1943.
Ce drame en trois actes prend racine à l'intérieur du mythe grec antique des Atrides pour développer une conception philosophique de la tragédie mettant fin aux sanglants combats des fils d'Atrée.

Oreste entre à Argos, sa ville natale envahie par les mouches. Il se fait appeler Philèbe et est accompagné de son précepteur. Il y rencontre un peuple torturé : chacun est rongé par le repentir de ses crimes, jusqu'aux souverains, Clytemnestre et Égisthe, mère et oncle d'Oreste qui ont assassiné son père Agamemnon à son retour de la guerre de Troie.
Électre, sœur d'Oreste réduite en esclavage au palais, tente de soulever une révolte du peuple contre cette éternelle pénitence, mais Jupiter, dieu des mouches et de la mort, l'en empêche.
Entraîné par sa sœur à qui il a révélé sa véritable identité, Oreste décide de venger Agamemnon en assassinant Égisthe et Clytemnestre. Jupiter ne réussit à convaincre ni Oreste de renoncer à son crime, ni Égisthe de ne pas se laisser tuer. Après le meurtre, le frère et la sœur se réfugient dans le temple d'Apollon, sous la menace des mouches de Jupiter.

Ce dernier obtient finalement le repentir d'Electre, mais pas celui d'Oreste qui quitte Argos, libérant ses nouveaux sujets de leurs remords et des mouches.

---

[94] www.intellego.fr/...non.../**Mouches**.../9149

**Résumé de La Nausée de Jean Paul Sartre :**[95]

Antoine Roquentin, trentenaire, vit dans la ville portuaire de Bouville et écrit un ouvrage sur la vie du marquis de Rollebon. Il remarque un changement qui s'empare de lui : ses sensations sont faussées, il éprouve en sentiment d'étrangeté et de dégoût. Sa nausée va croissant, apparaissant d'abord face à des objets d'une quotidienne banalité, s'étendant ensuite aux personnes rencontrées et envahissant progressivement tout son rapport au monde. Son seul salut passe par l'écoute d'un morceau, « Some of these days », qui lui permet d'échapper temporairement à son malaise. Il comprend alors que peut-être seule la création d'une oeuvre, romanesque dans son cas, peut peut-être le sauver et lui permettre de supporter sa vie.

[95] http://livres.ados.fr/Jean-Paul-Sartre/livres/la-nausee/

# Bibliographie :

**Roman corpus :**

Jean Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964.

**Livres :**

* Barthes, Roland. *Sur Racine*, Ed Seuil, Paris, 1963.
* Lagarde, André. Xxe Siècle Collection Littéraire Lagarde Et Michard, 1969.
* Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman.* Paris, Gallimard, 1978.
* Kristeva, Julia. In *Théorie d'ensemble,* analyse du *Jehan de Saintré.*
* Kristeva, Julia. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse,* Seuil, 1969.
* « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
* Lejeune, Philipp. *Autobiographie en France.* Paris, Armand Colin, 1971.
* Clerc, Thomas. *L'oeuvre au clair, Les Mots de Sartre.* Bordas.2004. Paris.
* Sartre, Jean Paul. *L'Etre et le Néant.* Paris, Gallimard, 1943.
* Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*. Arman Colin 2005.
* Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Poétique), 1979.
* Jouve, Vincent, *Poétique du Roman.* Paris, Armand Colin, 2007.

**Sources internet :**

http://www.limag.com

http://fr.wikipedia.org

http://www.alalettre.com

http://www.fabula.org

http://www.hum.au.dk

http://users.telenet.be

http://www.signosemio.com

# Résumé du travail en français

L'objet de cette réflexion est de réaliser une étude sur la polyphonie dans le roman *Les Mots* de Jean Paul Sartre à travers l'illustration de cette dernière dans d'autres dimensions telles que ; le discours autobiographique, la métatextualité et l'ironie.

Après une ouverture théorique sur la polyphonie et les liens existant entre ce concept et les différentes notions traitées dans ce travail, nous avons exposé l'aspect polyphonique du discours autobiographique. Ensuite, à travers l'étude du fonctionnement des métatextes nous avons tenté de prouver que la métatextualité a un aspect polyphonique. Enfin, nous avons réalisé une analyse de l'ironie en tant que structure polyphonique.

# Résumé du travail en anglais :

The purpose of this retrospective is to study the polyphony described in the novel, *The Words* of Jean Paul Sartre should be seen as an illustration in multiple dimensions such as: the autobiographical discourse, the metatextuality and irony.

After discussing the initial theoretical polyphony of the work ,we discover the subsequent ideology is both autobiographical and just as multi-layered as the theory expressed in the start, latter we tried to prove by studying the metatextual nature of the work that the metatextuality itself is polyphonic ,finally we arrived at a conclusion that polyphony was based in irony itself